الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

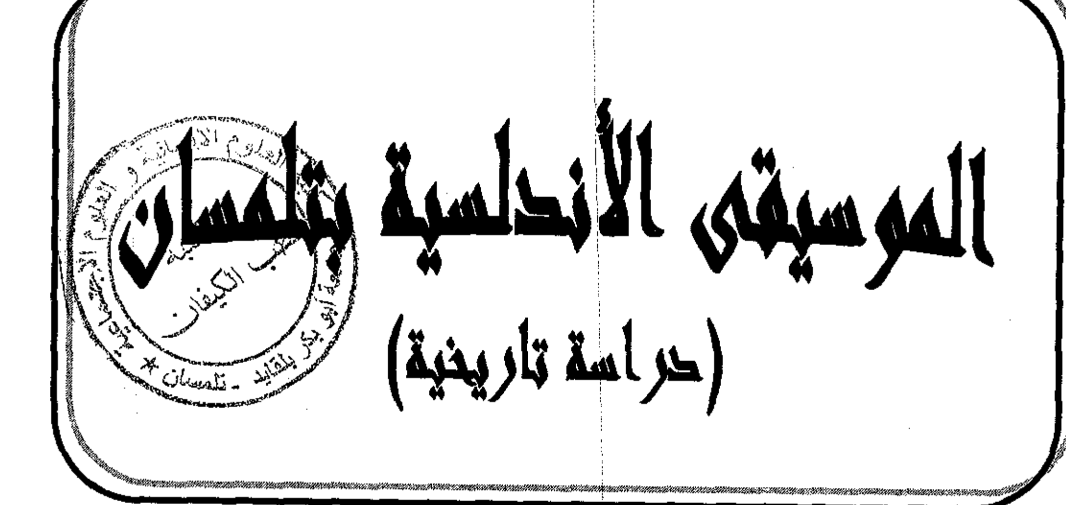
جامعة بو بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية

قسم الثقافة الشعبية

مذكرة جامعية لنيل شهادة ماجستير في الثقافة الشعبية

تخصص: تاريخ الموسيقى الجزائرية

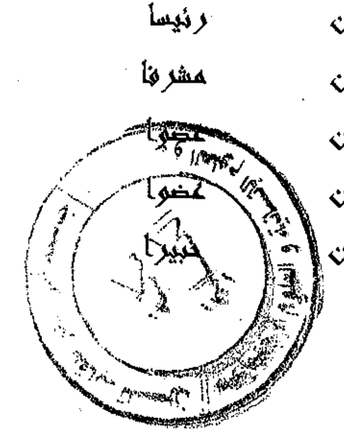


الموسيقى الأندلسية بتلمسان
(دراسة تاريخية)

إعداد الطالب:	إشراف:
سيد أحمد سماش	أ.د. عبد الحق زريوح

اللجنة المناقشـــة:

أ.د. عبد الحميد حاجيات	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. عبد الحق زريوح	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د. محمد سعيدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
د.شعيب مقنونيف	أستاذ محاضر	جامعة تلمسان	عضوا
د.عبد الرزاق جعلوك	أستاذ محاضر	جامعة تلمسان	خبيرا



السنة الجامعية: 2009-2010


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع، الذي تمّ بمعونة الله الكاملة و مجهود بشري يحتمل الخطأ و قاربت به من منطق العقل و الموضوعية العلمية، إلى من حملتني وهنا على وهن ومن غمرتني بحنانها وأمطرتني بدعائها وكانت نبراس طريقي ...أمي الغالية، أطال الله عمرها. وإلى من أمدني بكل شيء ولم ينتظر مني أي شيء و الذي كان الدافع في سببيل العلم والمعرفة وزرع في داخلي معاني الصبر والنجاح والدي العزيز حفظه الرحمن ورعاه، كما أهدي هذه الثمرة إلى أختي بشرى وأخي سيدي محمد، وكل أصدقائي كل بأسمه .

شكر و تقدير

بسم الله والصلاة والسلام على رسول الله وبعد :

الحمد والشكر لله ، رب السماوات والأرض مالك الكون المعين ، الجبار الرحيم الذي توكلت عليه شكرا فعلمني ما لم أعلم ، وأنعم علي من نعمه التي لا تعد ولا تحصى، فله الثناء والحمد" سبحانه". و قال في محكم ترتيله بعد بسم الله الرحمن الرحيم "أن اشكر لي ولوالديك إلي المصير"

الشكر ترجمان النية ولسان الطوية،وعنوان الاختصاص، ولم يشكر الله من لم يشكر الناس فأتوجه بالشكر الجزيل إلى:

أستاذي الفاضل الدكتور زريوح عبد الحق الذي وقف معي وقفة يسأم الأب ويمل الأخ منها فجزاه الله خيرا على حسن صنيعه ومساعدته ، والدكتور جعلوك عبد الرزاق بجامعة تلمسان.

تحياتي العطرة لكل أساتذة قسم الثقافة الشعبية بجامعة تلمسان خصوصا الدكتور العلاّمة حاجيات عبد الحميد.

إلى كل من ساهم من قريب أومن بعيد في تكملة هذا العمل.

مقدمة:

الموسيقى هي ذلك الصوت الذي يتم ترتيبه في قوالب تثير في النفس الإحساس بالسرور، و المتعة أو الحزن. و تختلف استعمالات الموسيقى بين أوساط الناس و في أصقاع العالم باختلاف أمزجتهم و طباعهم و كذا غاياتهم، فمنهم من يستخدمها بغرض التعبير عن مشاعره وأفكاره تجاه مختلف الأنشطة الثقافية والاجتماعية، و هناك من يستلهم منها الترفيه و الراحة و الاسترخاء.

و الجزائر كسائر شعوب العالم اهتمت بالموسيقى مما جعلها تكتسب كما موسيقيا هائلا، توارثته أجيالا فأجيالا عبر عقود طويلة و قد تنوّع بتنوع البيئة و طباع الشعب الجزائري و تاريخه ، و جاء هذا التنوّع الموسيقي لينتشر في كل مناطق الجزائر ليخلق فضاء جغرافيا ، ممتدا من الشرق إلى الغرب و من الشمال إلى الجنوب ولا يمكن لباحث الإلمام بكل هذه الثروة الهائلة من التراث الموسيقي في بحث واحد، خصوصا وأن المهتمين و الباحثين بالموسيقى الجزائرية عموما هم قلة.

و على هذا الأساس ، ارتأيت الإسهام و لو بالشيء اليسير في اختيار نوع واحد للدراسة و المتمثل في الموسيقى الأندلسية بـــ**تلمسان** .

إشكالية البحث:

إن موضوع بحثي يمكن أن يندرج ضمن البحوث و الدراسات التاريخية و الفنية و الثقافية بحيث سأتطرّق إلى تاريخ الموسيقى الأندلسية بـــ**تلمسان** ، من خلال معرفة مصادر هذه الموسيقى و كيفية انتقالها إلى هذه المدينة ، مع إبراز معالمها و مكوناتها التي بلورتها حتى أصبحت على الشكل الذي نعرفه الآن من حيث نوباتها و آلاتها المتعددة التي لا تزال موجودة ، و التي استعملها و لا زال أشهر موسيقيي مدينة **تلمسان** على وجه الخصوص و ما لحقها من تغيير إن صح ذلك، لهذا يجب رد الاعتبار لهذا النمط الموسيقي رغم ما يواجهه من غموض ممّن

يخلون بمخطوطاتهم مخافة فقدانه و تحريفه ، أو الجهل به من قبل الأجيال التي تعرف غزوا ثقافيا أو انفتاحا على العالم ، ولا تملك رصيدا محليا واضحا في ذاكرتها ، لهذه الأسباب كلها أطرح بعض التساؤلات ، و هي كالآتي :

1- ما هو منشأ الموسيقى الموجودة بــ**تلمسان** و لماذا سميت بالأندلسية، و ما هي أهم خصائصها ؟

2-هل استطاع موسيقيو **تلمسان** الاستثمار في النوبة و في مقاماتها الموسيقية لتطوير طبوعها و موازينها ؟

3-ما هي أهم مظاهر تطور الموسيقى الأندلسية بــ**تلمسان** ؟

دوافع البحث:

1 * محاولة جمع ما أمكن مما هو متداول على الألسن و تدوينه قصد الحفاظ على تاريخ **تلمسان** الموسيقي و التعريف به للأجيال اللاحقة من خلال مقرّرات المنظومة التربوية.

2 * وضع الموسيقى الأندلسية في الإطار الأكاديمي من حيث التأريخ والتنظير قصد إبراز الأسس العلمية التي جاءت بها هذه الموسيقى.

3*التعريف بالموسيقى الأندلسية، بوصفها نوعا موسيقيا عالميا يندرج ضمن التراث الإنساني العالمي شبيهة بالموسيقى الكلاسيكية في عصر النهضة الأوربية.

4 * التفكير في إنشاء مركز دراسات حول الموسيقى الأندلسية للحفاظ عليها كتراث.

5 * التفكير في إنشاء متحف رقمي أو واقعي يوثق الموسيقى الأندلسية .

6* التحفيز على إنشاء مكتبة تكون مرجعا أو منهلا للأجيال التي تريد التجديد في مجال الموسيقى دون الإخلال بالأصيل و من تمّ عدم اللجوء لموسيقى أخرى لا تتماشى مع خصوصياتنا لكن بدون انغلاق على الذات.

لقد استندت في دراستي للموسيقى الأندلسية بـــ**تلمسان** على مراجع و مصادر عديدة أهمها :

المصادر و المراجع:

-جلول يلس و حفناوي أمقران :" الموشحات و الأزجال" الجزء الأول و الثاني.

– هنري جورج فارمر :"تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر "

– صالح المهدي:" الموسيقى العربية" مقامات و دراسات.

-حضري بوغرارة:-"voyage sentimental en musique arabo-andalous".

الرسائل الجامعية :

– جعلوك عبد الرزاق :"العروض الموسيقي والإيقاع في نظم الملحون عند بن مسايب ". مخطوط رسالة ماجستير ، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان 1994-1995

كل هذه المراجع السالفة الذكر كانت من أهم ما استندت إليه بالإضافة إلى مراجع أخرى لم أكن لأستغني عنها بسبب قلتها و ندرتها في مكتباتنا ، فنهلت منها كل ما أمكنني أن أكون أكثر تحفظا و موضوعية ، بعيدا عن الذاتية خصوصا في الجانب التقني الذي تطلب تركيزا دقيقا و تمحيصا يفرض نسبة خطأ ضئيلة حفاظا على الأمانة العلمية .

المنهج المستخدم:

نظرا للصبغة التاريخية التي تتميز بها دراستي كان لزاما علي أن أوظف المنهج التاريخي خصوصا، واعتمادي على خطة بحث متدرجة من البدايات

الأولى للموسيقى العربية و تطورها عبر مراحل مختلفة حتى وصولها إلى **تلمسان**، وهذا لم يمنع من استخدام التحليل في التعريف بالموسيقى كعلم و فن، مع دراسة التقنيات التي وظفت في الإيقاع و المقامات والفروق الموجودة بين طبوعها و موازينها. و كذا استعمال التوصيف الذي أبرزت فيه ملامح النوبات والآلات المستعملة في هذا النوع من الموسيقى بـــ**تلمسان**.

و تأسيسا على ذلك قمت بتوزيع فصول بحثي وفقا لما اقتضاه البحث إلى فصلين لكن تطرقت أولا إلى الجانب التقني لمصطلح "الموسيقى" سواء فنيا و علميا مما استدعى تقديم عدة تعريفات للموسيقى و مصطلحاتها: كاللحن أو النغم،الصوت و السلم الموسيقي،الإيقاع، المقام، ...الخ و الذي اعتمدته كمدخل.

ثم تطرقت في الفصل الأول لمصطلح "الأندلسي" الذي ألح على الجانب التاريخي بالحضور قصد معرفة مصدره و مراحل نشأته في سياق الحضارات المختلفة خصوصا العربية و الأيبيرية .

أما الفصل الثاني فكان مدينة" **تلمسان**" الحضارة التي انتقلت إليها الموسيقى الأندلسية و الوعاء الذي احتضنها و ما تلا ذلك من مستجدات على مستوى الآلات و النوبات و الموازين و التطور الذي لحق بها .

سيد أحمد سماش

تلمسان في : 2009/10/10.

المدخل

أولا: معنى كلمة "الموسيقى":

" تعددت التعريفات و المفاهيم لمعنى الموسيقى و ماهيتها و في أي مرتبة توجد بين العلوم و الفنون، و لعل من أبرز هذه التعريفات أن:
الموسيقى و الجبر و الحساب و الهندسة و المنطق و العروض، هي كلّها أنواع من جنس العلم الموزون و هي علوم متشابكة ربطها النظام و وحدة الحركة و السكون.

الموسيقى لغة:

"هي لفظ يوناني كانت تدل عند قدماء اليونان على معنى أوسع مما أصطلح عليه المحدثون بدليل أن المعبودات عندهم تسع،أطلقوا على كل واحدة منهن كلمة (موسا) فأخذوها و زادوا عليها ألفا Mossa ثم اشتقوا كلمة Mossthé وأصل الكلمة (موستيه) فصارت (موسا) أي الملهمة ،ثم أضافوا لها (يقي) فصارت بذلك (موسيقى) للدلالة على النسبة للاسم الملحق بها كقولهم،أرتيميطيقي من أرتميط و منجنيقي من منجان و ما إلى ذلك ...، فأصبحت **موسيقى** و كلاهما لفظ يوناني صحيح. وأنفرد فن الغناء باستعمال كلمة موسيقى و هو أسم المعبودة (موسا)، التي انتقلت الكلمة إلى الأمم الأخرى فنطقته كل أمة بالكلمة حسب اصطلاحها اللغوي، و الموسيقى هي أقدم الفنون[1]."

أما اصطلاحا:

فالموسيقى فن:عندما تتآلف الأصوات و الألحان الموسيقية و تقع على السمع موقعا حسنا.

و الموسيقى علم: عندما تكون منظمة على القواعد و الأصول[2]."

1- سليم الحلو، الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان الطبعة الثانية، ص13.

[2]- جورج فرح،مبادئ العلوم الموسيقية ،دار مكتبة الحياة ، الطبعة الثالثة 1948م،ص 08.

و بالتالي فأنه عند سماع الموسيقى و تذوقها، يتخيل لنا رؤية لون من الألوان أو صورة، و حتى قصة من القصص الرومانسية، فالموسيقى فن مجرد بحيث لا يمكن لمسها أو رؤيتها ولا تستعمل أي مادة في صناعتها فهي تناقض تماما مثلا فن النحت ، الذي يعتمد على الرخام و الحجارة في تشكيل ملامحه، وغالبا ما تقترن الموسيقى بالرقص و الغناء.

"و عرّف ابن خلدون الغناء على أنه صناعة "تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع على صوت منها توقيعا عند قطعه ، فيكون نغمة ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارف عليها فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب و ما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات"[1] ."

ثانيا:مصدر الموسيقى:

"الموسيقى من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، وقد زعم بعض العلماء أن الإنسان بدأ عملية الغناء بمجرد تطويره للغة، كما قام الإنسان البدائي بطرق أدوات الصيد معا لإنتاج الموسيقى، و إن كان من الثابت أنه بحلول عام 10000 ق.م كان الإنسان قد اكتشف كيف يصنع الناي من العظام المفرّغة. و قد استخدمت شعوب قديمة متعددة من بينها المصريون، و الصينيون، و اليابانيون،الموسيقى داخل بلاط الملوك، و في بعض الطقوس الدينية القديمة و قد ورد أول تأريخ لقطعة موسيقية يعود لعام 2500ق.م و ذلك خلال الحضارة البابلية[2]."

---

[1]-عبد الرحمن بن خلدون، مقدم العلامة بن خلدون، نسخة محققة لونان، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع -بيروت- لبنان، طبعة 2004م/1424هجرية، ص405.

[2]- الموسوعة العربية العالمية الرقمية، د. أحمد الشويخات رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير النسخة الإلكترونية (1425هـ، 2004م).

"إن الإنسان منذ وجوده على الأرض و هو يحاول تفسير و مواجهة كل ما يلاحظه من ظواهر طبيعية إلى أرواح و ذات مجهولة شريرة، فكان إصداره للصوت كرد فعل يواجه به هواجسه سواء كانت فرحا أو حزنا، قوة أو ضعفا و خوفا. فكان يعبر عن ذلك من خلال إصدار أصوات من جسده كالتصفيق بالأيدي و الأرجل كما فعل ذلك قدماء المصريون... أو الطرق على أدوات صيده لفرائسه تارة التماسا لمصادر الرزق و تارة أخرى تعبيرا عن الابتهاج محاكيا بذلك الطبيعة التي ألهمته بعد ذلك صناعة الآلات الإيقاعية والتي طورها شيئا فشيا مع مرور الزمن ، فصنع الطبول و الدفوف و الصنوج...[1]."

لكن تعذر على العلماء إلى يومنا هذا رغم التطور العلمي و التكنولوجي من تحديد المصدر الأول لظهور الموسيقى على وجه البسيطة، فمنهم من أكد ظهورها ببابل مدينة السحر و منهم من اعتقد ظهورها بمصر، و آخرها لدى نخبة من العلماء باعتقادهم ظهورها في بيوت السحرة و الكهنة ،....الخ.

و حسب المؤرخ هيروتودس "أنه كان للكهنة عند الفرس أناشيد خاصة ينشدونها عند تقديم الذبائح و لا تقبل الذبيحة دينا و شرعا إلا إذا تلي نشيدا من هذه الأناشيد"[2]، ومن خلال هذه التصريح كانت تقدم القرابين في ذلك الوقت إرضاء للآلهة حسبهم ، بإحداث أصوات تخلق جوا من الحماس و الرهبة في آن واحد[3]."

" و ما يدل على هذا أن في العالم آثارا كثيرة تشير إلى أن الموسيقى و الشعر ولدا من السحر، والموسيقى ولدت مع الإنسان ووجدت يوم وجد في جميع مراحل حياته و لم تكن الموسيقى في البدء فنا و لا علما ، بل كانت أصوات مهذبة بلا

---

[1]- محمود أحمد الحنفي ، علم الآلات الموسيقية ، الهيئة العامة للتأليف و النشر 1971م، ص 21-20

[2]- سليم الحلو، مرجع سابق، ص117.

[3]- نفسه، ص17.

قانون و لا قاعدة إلا التوازن البدائي الساذج الذي عرفه الإنسان بفطرته و سجيته، فارتقت معه في جميع مراحل رقيه و الباحث عن أصل الموسيقى كالباحث عن أول ضاحك أو باك في الشر [1] ".

ثالثا: أهم الحضارات التي ظهرت بها الموسيقى:

ظهرت الموسيقى تقريبا في جميع أصقاع العالم منذ القدم و لعل أبرز هذه الحضارات اليابان والأشوريون والفينيقيون والعبرانيون والهند والمصريون والرومان و الإغريق واليونان و الفرس و الأتراك والعرب و لكن أهمها كالآتي:

1-موسيقى المصريين:

" يرجع تاريخ الحضارة المصرية إلى حوالي الثمانية آلاف سنة قبل الميلاد، أي إلى ما قبل أربعة آلاف سنة من عهد الملك مينا الذي دان له حكم التاجين (الأحمر و الأبيض) أين حكم الوجه القبلي الذي لون تاج ملكها أبيض، والوجه الذي لون تاج مليكها أحمر و الملك مينا هو مؤسس الأسرة الأولى حوالي 3400ق.م و أول من دان له حكم هذان التاجان ، فجعل منهما مملكة واحدة و قد استعمل رسمي التاجان في عهده حلية في بعض الآلات الموسيقية المصرية ، و قد أثبت مؤرخو اليونان و فلاسفتهم عند بحثهم في المدنية المصرية القديمة و موسيقاها أن نظام هذه الموسيقى و قواعدها و تطور آلاتها من أرقى وأقدم موسيقى العالم، و حسب أحد المؤرخين اعتقاده عند معالجة موضوع الموسيقى عند المصريين أنه سيعثر على موسيقى لشعب فطري محدود الفهم شأن جميع الشعوب الفطرية مثل قبيلة (الفيدا).الموجودة في جزيرة سيلان التي ما زالت موجودة في وقتنا الحاضر و أمثلها كقبائل "الفاتينجة" في شرق إفريقيا و قبائل "ورانج كوبو" في سومطرة تلك القبائل التي لا تعرف حتى الآن أية آلة موسيقية

1- المرجع السابق ، ص18

تتعدى أنغامها الصوتين أو الثلاثة ، و لكن وجد في مصر على عكس ذلك، وجد فيها موسيقى راقية و آلات موسيقية جاوزت دور النشوء و غدت تقارب الكمال سواء أكان ذلك في الطبول و المصفقات أم في الآلات الوترية[1]."

كما يجب أن لا ننسى الطبيب الحادق و الفنان البارع ، المصري القديم "أمحتب" الذي استخدم الموسيقى للعلاج و الذي أنشأ أول معهد طبي في التاريخ للعلاج بالذبذبات الموسيقية . و المفاجأة كانت عند عثور المؤرخين في نقوش العصور الأولى التي تقدمت تاريخ أسر الملك مينا على صور آلات موسيقية كثيرة ، مثل صورة الناي الطويل ذي الثقوب العديدة و هي تمثل منظرا للصعيد يعزف فيه ابن آوى بآلة و الجنك و الكنارة ،...الخ.

2- موسيقى الآشوريين:

"يطلق لفظ آشوريين على الشعوب الآشورية و الكنعانيين و الفينيقيين و الحيثيين و كانت الموسيقى لهذه الشعوب راقية جدا أخذت عنها شعوب غرب أسيا و اليونان و الرومان وغيرها. و يبدأ تاريخ الموسيقى عند الآشوريين من منتصف القرن الثالث عشر قبل الميلاد،حيث حكمت أسرات ملوكهم عام 1271ق.م ولهذه الشعوب ميزة خاصة لأنها الطريق التي أوصلت المدنية الموسيقية لقدماء المصريين بالمدنية الموسيقية للعرب ، و كلاهما بوثقة لأسباب ظهور الموسيقى العربية و مما يلاحظ أن آلات الآشوريين الموسيقية ليست غريبة عن الآلات الموسيقية العربية، و هي أكثر شبها بآلات مصر في العهد الحديث و يرجح أن تلك الآلات هي نواة الآلات العربية في أشكالها و مسمياتها و طريقة استعمالها و الشعوب الآشورية في آسيا قد عاصرت الدولة الحديثة لقدماء المصريين و كانت الدولتان على اتصال دائم بعضها ببعض بحكم الجوار و الاختلاط و المعاجلة و غلبة إحداها على الأخرى في الحروب و تبادل الأسرى

[1]- المرجع السابق، ص 72.

فيما بينها ، لهذا كان هناك تماثلا بين الموسيقتين من ناحيتين ، أصولهما و آلاتهما كما أظهره التاريخ وهذا ما وجد في نقوش قدماء المصريين التي يرجع تاريخها لألفي سنة قبل المسيح و هذا ما أذاعه متجول أسيوي يعزف بآلة الكنارة ، و كانت هذه أول صورة ظهرت لتلك الآلة في مصر[1]."

" و من أهم الآلات الأشورية التي عثر عليها ثلاثة أنواع :

أ- **الآلات الوترية** مثل:

-(الصنج)أو الجنك: و هي آلة خفيفة الحمل يستند صندوقه المصوت إلى صدر العازف و به ثقبين تثبت فيها الأوتار.

-الصنج المنحني: و هي تضرب بمضرب خشبي و بها ثمانية أوتار و آلة الثالثة آلة.

-الكنارة: و هي آلة كانت محبوبة جدا عند الآشوريين و يعزى اختراعها لأحد الآلهة.

ب- **آلات النفخ الآشورية** -استعملوا منها أنواعا مختلفة منها ، المزمار ذو البوق، و منها ذو البوقين المتلاصقين يمكن النافخ فيه من وضع فمه في المبسم و استعمالها بسهولة.

ج- **الطبول الإيقاعية**.[2]"

3-موسيقى الفرس:

"أجمع العلماء و المؤرخون من جميع النحل و الأمم أن الموسيقى بلغت من الاحترام و التقديس عند الشعوب و بالأخص عند الفرس ما لم يبلغه فن سواها و أن الشعوب و على اختلاف أديانها سبحت و هللت لمعبودها بالألحان و الأناشيد... و موسيقى الفرس كما قال المؤرخ هيرودوتس :"كانت من أرقى

---

[1]- المرجع السابق، ص41.

[2]- نفسه، ص 42-43-44.

الموسيقات و أحلاها نغما و أشوقها سمعا و تضاهي موسيقى الآشورية في رقيها و أنظمتها و آلاتها " .

لقد أخذ العرب من **السلم الفارسي** و عملوا بنظرياته و استعملوا بعض أصواته و ألحانه و للفرس ميل عظيم للموسيقى و للفنون الأخرى و مما يدل على تفوقهم ما استنبطوه من أساليب و ما ركزوا من قواعد و ما أتقنوا من صناعة في فن الموسيقى إتقانا ليس له مثيل. و من أقدم الآلات الموسيقية الفارسية نجد **العود الفارسي القديم** . الذي أخذه العرب عنهم و كان يعرف بـــ (شبوط) و هو جمع (شبابيط) من آلات الطرب و من فصيلة آلة العود المعروفة و يسمى أيضا (المزهرة). و بالتالي كان الفرس من أسبق الأمم في وضع قواعد واصطلاحات الموسيقى و التي نستعملها نحن العرب في موسيقانا[1]."

و الملاحظ من خلال هذه اللمحة التاريخية للموسيقى المدنية القديمة أنها تشترك كلّها في نظرياتها و أصولها و الكثير من آلاتها و ألحانها و إيقاعاتها هذا ما سمح لها بأن تكون لغة واحدة، تختلف في لهجاتها في كل هذه الحضارات و لكل منها ميزتها الخاصة بها و شخصيتها القائمة بذاتها و التي تفردّها فنيا.

رابعا: خصائص علم الموسيقى و قواعدها:

ومما يميز الموسيقى عن باقي العلوم منذ أن بدأ الإنسان يدرس خباياها و يكتشف أسرارها أنها معادلة جمعت بين العلم و الفن أي بين العقل الذي لا يؤمن إلا بالبرهان و حجة الإقناع فأعتبره بعض العلماء علما رياضيا في استخراج و تأليف الألحان، و إحساس الإنسان الذي يعبّر عن مشاعره في كتابة الكلمات بأسلوب و طبع موزون يجلب الوجدان و يخاطب الفؤاد دون نشاز على السمع .

"و على اعتبار أن الموسيقى صناعة تأليف الأصوات و الأنغام و مناسباتها و إيقاعاتها و ما يدخل فيها في الموزون و المؤتلف بالكمية والكيفية

---

[1]- نفسه، ص118.

يقول **الفارابي**[1] في هذا الشأن:" ....الفصول و الأعراض الموجدة للنغم في الجملة صنفان ، أحدهما الفصول التابعة في مقاديرها **لكمية** الأجسام المقروعة و بالجملة الأجسام الحادثة فيها و بها النغم ، و الصنف الثاني الفصول التي ليست تابعة لكميات الأجسام التي فيها و بها تحدث النغم ، و لكنها إنما تتبع في قلتها و كثرتها **كيفيات** الأجسام ، و نسمي الصنف الأول من أعراض النغم كميات النغم و الصنف الثاني كيفيتها ، و كميات النغم هي الحدة و الثقل دون غيرها، و كيفياتها دون غيرها[2]."

"فالموسيقى **علم** يبحث فيه عن أحوال النغم من جهة تأليفه اللذيذ و النافر و عن أحوال الأزمنة المختلفة بين النغمات من جهة الطول و القصر، فعلم لأنه يهتم بجزأين: الأول علم التأليف و هو اللحن و الثاني علم الإيقاع و هو المسمى أيضا بالأصول[3]."

"و لعلم الموسيقى **خصائص** أو عناصر تتمثل في: **النغمة، الهرمونيقا ، والطابع الصوتي، الإيقاع**[4]."

---

[1]- الفارابي، أبو نصر(339 - 260) هـ، (874 – 950م). أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان بن أوزلغ، فيلسوف عربي إسلامي لقب بالمعلم الثاني .ولد في مدينة فاراب في إقليم خراسان ونشأ نشأة دينية، حيث درس الفقه والحديث والتفسير. كان يتحدث عددًا من لغات عصره. ويُعدُّ من أبرز شرّاح كتب أرسطو وأوائل من وضعوا الأسس للتصوير الفلسفي للسياسة. و للفارابي العديد من الكتب التي شغلت معاصريه ومَن بعدهم ومن أبرزها :تحصيل السعادة؛ آراء أهل المدينة الفاضلة؛ السياسة المدنية؛ الموسيقى الكبير؛ إحصاء العلوم؛ رسالة في العقل.

[2]– الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ص1064–1065.

[3]- محمد كامل الخلعي ، كتاب الموسيقى الشرقية : مكتبة الدار العربية للكتاب ، القاهرة أوراق شرقية ، بيروت 1993ص 07

[4]- هناك مقامات شائعة لها درجة استقرار كبير في قواعد الموسيقى، وهناك مقامات غير شائعة لم تستقر كثيراً في واقع الموسيقي بصفة عامة، ومن أنواع المقامات وفروعها ودرجاتها النادرة نجد. **مقامات مستقرة على درجة السيكاه:**
1–يكاه من فصيلة الراست ودرجاته :راست، دوكاه عراق، سيكاه، جهاركاه ، نوا ، يكاه – عشيران 2– شد (شت) عربان من فصيلة الحجاز ودرجاته: يكاه ، حصار، عراق، راست،

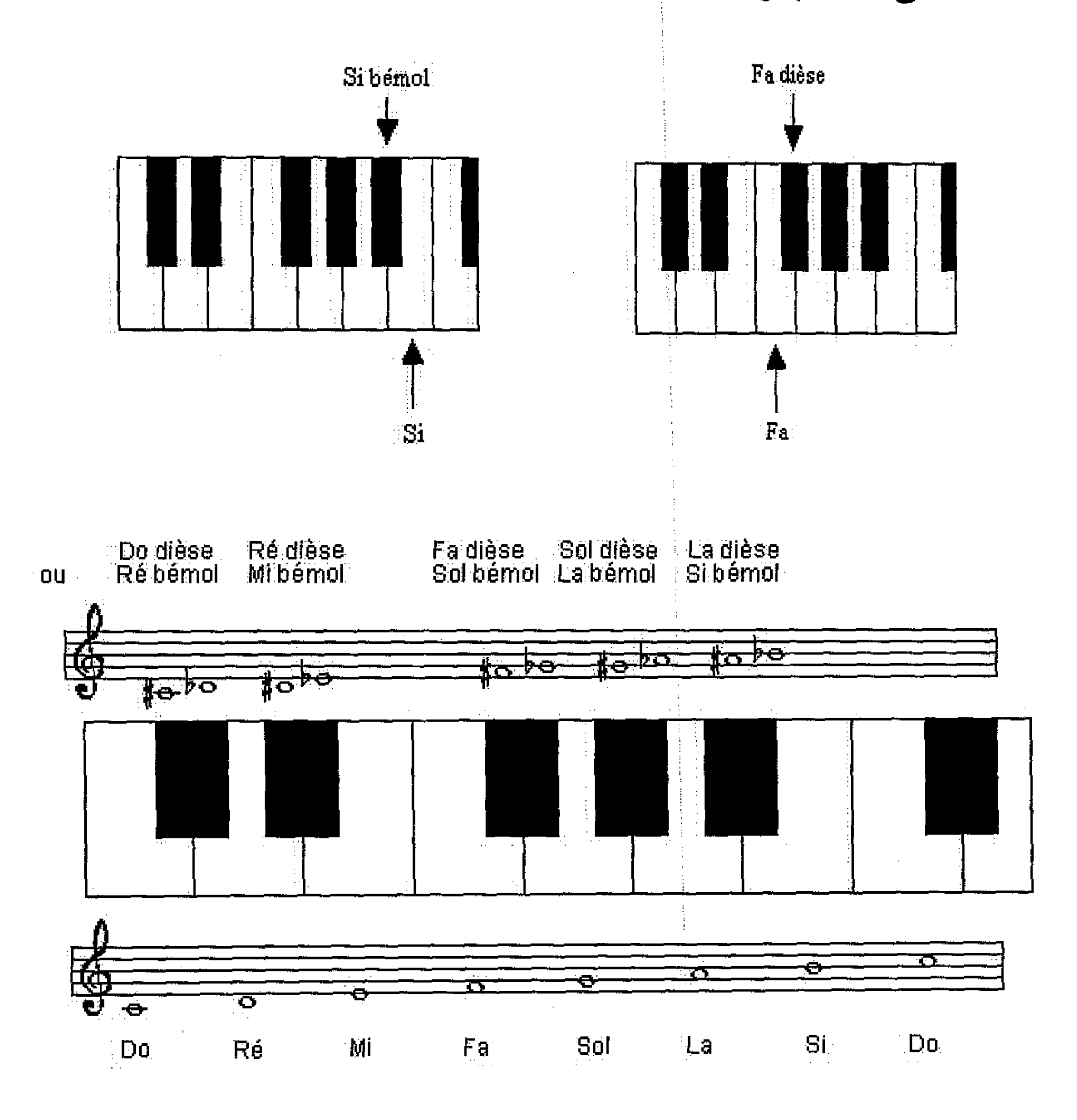
النَّغْمة هي **الصوت** الذي يحدثه اهتزاز أوتار الآلة الموسيقية أو صوت الإنسان و تختلف النغمات في نوعها و درجتها وشدتها ومدتها.و يستخدم الموسيقيون كلمة نغمة لوصف الصوت الذي يحدثه كل ملمس على **البيانو**، والذي يُرمز له بالنغمة الموسيقية أو العلامة الموسيقية. كما أنها تستخدم لوصف الفترات الفاصلة على لوحة المفاتيح التي تسمى الفترة الفاصلة بين المفتاح الأبيض وأقرب مفتاح أبيض أو أسود له،البعد أو نصف البعد[1].

" أما في عرف الموسيقيين :"فالصوت هو علم تركيب الطبقات الصوتية المتآلفة التي تكون لحنا يتغنى به بواسطة الصوت الإنساني ، أو بواسطة الآلات الموسيقية"[2]. "

دوكاه، كردي، جهاركاه،نوا. وكذا فرحفزا من فصيلة البوسلك 4- سلطاني آ6 من فصيلة البوسلك. **مقامات تستقر على درجة العشيران:** ويتكون من: 1- عشيران (من فصيلة البياتي) 2 -سوزدل من فصيلة الحجاز.مقامات تستقر على درجة عجم العشيران. ويتكون من: 1- عجم العشيران (من فصيلة العجم)، 2- شوق أفزا من فصيلة العجم **مقامات تستقر على درجة العراق**:ويتكون من: 1- عراق (من فصيلة العراق) وشخصية هذا المقام تعتمد على إظهار (البياتي) على درجة الدوكاه 2- أوج (من فصيلة العراق) 3 -راحة الأرواح (من فصيلة العراق) 4- بسته نكار من فصيلة العراق
مقامات تستقر على درجة الراست. ويتكون من : 1- راست (من فصيلة الراست) 2- سوزناك من فصيلة الراست 3- كردان 4- ماهور (من فصيلة الجهاركاه)، 5- بسند يده (من فصيلة الراست) 6- دلنشين (من فصيلة الراست) 7- نهاوند، 8- نوأثر 9- نكريز 10- حجاز كار -11 سنبلة نهاوند 12- حجاز كار كردي، 13- زنجران
مقامات تستقر على درجة الدوكاه. ويتكون من: 1- بياتي 2- حسيني 3- محير 4- بياتي عربان 5- قار جنار 6- عشاق مصري 7- حجاز 8- شاهناز 9- صبار 10- كردي 11- بوسلك. **مقامات تستقر على درجة السيكاه**. ويتكون من: 1- سيكاه 2- خزام 3- مستعار. **مقامات تستقر على درجة الجهاركاه**. ويتكون من: 1- جهاركاه (ومنها لحن طقطوقة)

[1]- الموسوعة العربية العالمية، مرجع سابق.
[2]- سليم الحلو، مرجع سابق، ص13.

" كما أن "النغمة: صوت لابث على حد من الحدة و الثقل زمانا، والبعد منه منافر و منه غير منافر و المنافر هو الذي لا يفعل اجتماع نغمتيه معا و تتاليهما التذاذا للنفس بل نفره منه ، و السبب فيه سوء النسبة بين نغمتيه ،والمتفق هو الذي يفعل هذا الإلذاذ وذلك لفضيلة فيه بين نغمتيه"[1] " و الشكل التالي يوضح أماكن العلامات على آلة البيانو.



---

[1]-هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر ترجمة و تعليق جرجيس فتح الله – المحامي ، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان ص 164.

وللأصوات الموسيقية طبقات، **فلطبقة الصوت** خاصية يتميز بها الصوت و يحددها تردد ذبذبة موجات الصوت .فالأصوات ذات الطبقات العالية لها ترددات أعلى من الأصوات ذات الطبقات الدُّنيا .عندما يُنَغِّم عازفو الكمان على آلاتهم الموسيقية، فأنهم يضبطون كل وتر بحيث يتذبذب عند التردد المرغوب.

والمؤلف الموسيقي جورج فريدريك **هاندل**[1]، صنف الـــ A فوق الوسط C أقل من 422,5 ذبذبة في الثانية. واليوم يُعد نموذجًا للطبقة الصوتية، طبقة شتوتجارت أو الكونسيرت، وقد تم اعتماده في عام 1939م. وهو يضع الـــ A على 440 ذبذبة في الثانية.

" أما **الهارمونيقا** و هي العلم يعود لفيثاغورث و الذي يدرس مكونات النغمة الموسيقية. والنغمة خليط من عدة نغمات منفصلة .و هذا الخليط يسمى النغمة المركبة، وتحدث بوساطة مجموعة من الهزات ذبذبات، مثل التي تحدثها الآلات الموسيقية أو الصوت البشري فمثلا، يهتز وتر الكمان على امتداد طوله. و لكنه يهتز في قطع تُسمَّى الجزيئات، والتي هي أقصر من الطول الكلي للوتر، و يهتز الوتر في أجزاء من نصف الوتر أو ثلثه أو ربعه، وتنتج كل قطعة مهتزة لحنًا منفصلاً يسمَّى لحن الافتتاح النغم التوافقي أو الموسيقى التوافقية. وتُسمَّى **الهارمونيقا الأولى** (النغمة الأولية الأساسية): وهي أكثر النغمات انخفاضًا، وتنتج من الاهتزاز الكامل لوتر الكمان. وتأتي النغمات الأخرى التي تسمى ألحان الافتتاح (النغمات الفوقية) من اهتزاز القطع المختلفة[2]. "

---

[1]-جورج فريديك هاندل (1685–1759م) مؤلف موسيقي ألماني المولد أشتهر بمؤلفته الموسيقية المسماة "الموشحات الدينية النصرانية "،و تعتبر موشحه المسماة المسيح من أشهر أعماله الموسيقية و قد حازت مسرحياته الموسيقية (الأوبرا) في منتصف القرن 19 م شهرة ماثلة موشحاته الدينية في جودتها ، بعد إهمال دام 200سنة ، لحن هندل كذلك العديد من موسيقى الفرق الموسيقية (الاركسترا). .

[2]-الموسوعة العربية العالمية الإلكترونية ، مرجع سابق.

"وتُسمَّى **الهارمونيقا الثانية** أيضًا النغمة الفوقية الأولى، و تهتز في قطعتين بتكرار يماثل ضعف مقدار النغمة الأساسية، وهي أعلى من الأساسية بثمانية أضعاف والنغمات الفوقية الأخرى لها اهتزاز تردده ثلاث مرات أو أكثر من النغمة الأساسية وفي معظم الحالات، تُعزف النغمات الفوقية العالية بنغمة وصوت منخفض مقارنة بالنغمات الفوقية المنخفضة. و تتحد النغمة الأساسية والنغمات الفوقية لتنتج نغمة واحدة كاملة هي نفس طبقة الصوت الأساسية، ويحدد عدد وقوة النغمات الفوقية جرس نوعية النغمة. والجرس مسئول بشكل كبير عن الأصوات المختلفة المنتجة بوساطة الآلات الموسيقية المختلفة حتى عندما تعزف نفس النوتة (العلامات الموسيقية). وفي الصوت البشري، تعطي الهارمونيقا أصوات لينة ونوعية مختلفة من النغمات التي تميز صوت مغن عن آخر. ويُسمَّى الصوت ذو **الهارمونيقا العالية** بالرنَّان أو الغني في النوعية، أما الصوت ذو **الهارمونيقا المنخفضة** نسبيا فيسمى الصوت الناعم أو الخافت. أما **الطابع الصوتي** فهو بالنسبة للموسيقى كاللون في التصوير، فهو عنصر للتنميق و إضفاء التنويع في الموسيقى بين صوت البشر المختلفة الحادة و الغليظة أو الآلات الموسيقية المختلفة سواء كانت وترية أو خشبية ، نحاسية أو آلات النقر[1]."

1- تعريف الإيقاع و ضوابطه:

"**الإيقاع** هو الوزن الطبيعي المحسوس في أثناء الرقص و الموسيقى واللغة، ففي **الرقص**، تنبعث الأنماط والأنغام الموسيقية بحركات جَسدية فترات أقصر أو أطول، وبنبرات مُشدَّدة أو مخففَّة. وفي **الموسيقى**، فأن التعبير والأشكال المقفاة التي تنبع من ترتيب الألحان، يتم تنظيمها حسب الوقت والشداة أي كل ما يتعلق بالشق الزمني للصوت الموسيقي و هو تنظيم الأصوات الموسيقية .أما في **اللغة**،

[1]- الموسوعة العربية العالمية الإلكترونية، نفس المرجع.

فإن القافية هي رفع الأصوات وخفضها حسب المقاطع، والألحان الصوتية، والشداة اللفظية والسكَنات. وتتمثل موسيقى الشعر العربي في بحوره وقوافيه و يُفَرَّق هنا بين أمرين أولاهما الإيقاع العام ويعني وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت حين تتوالى المتحركات والسَّواكن بشكل متسق في مقطعين أو أكثر من مقاطع الكلام أو أبيات القصيدة"[1].

و تختلف تعاريف الإيقاع الموسيقي ما بين ما هو مقرون بالشعر و قوافيه ، و ما هو تقني محظ يتصل بعلم الأصوات .

"كذلك عرّف الفارابي الإيقاع الموسيقي بقوله:"هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب" كما عرّف النقر:" هو القرع جسم صلب بجسم آخر صلب دقيق الطرف....." و من هذا يبقى نوع دقة القرع أو النقر على مهارة القارع و خبرته في الميدان. أما عن مقادير الأزمنة و نسب أزمنة الإيقاع فقد قال الفارابي:"فأزمنة الإيقاع إذا قدرت فينبغي أن يكون المقدر لها زمانا هو أقل الأزمنة الحادثة فيما بين بدايات النغم ، و هذا الزمان الأقل هو كل زمان بين نغمتين لم يمكن أن يقع بينهما نغمة أخرى ينقسم الزمان بها"[2].

و يتم تحديد مدة الإيقاع وفق نسبة محددة بحيث لا تخلق مجالا للخلل بين النغمات التي حددها القارع فإما تكون النقرة بطيئة أو سريعة و لقد ترجمت هذه الأزمنة وفق رموز تسمى العلامات الموسيقية التي سنتعرّف عليها بما فيها العلامات الصامتة بالتدقيق.

---

[1]- الموسوعة العربية العالمية الرقمية، مرجع سابق.

2- صالح المهدي ،كتاب الموسيقى العربية(تاريخها و أدابها) ، دار الغرب الإسلامي ، الطبعة الأولى، بيروت لبنان 1993 ص 117 .

"و حتى يمكن لنا أن نسمي الإيقاع بهذا المعنى يجب توفّر شروط و **ضوابط** معينة و أولى هذه الضوابط ما يسمى بـــ**مراتب النقرات** و قد حددها الفارابي في كتابه (الموسيقى الكبير) بقوله :"و لتكون أطراف أزمان الإيقاعات ها هنا محدودة بالنقرات، و لنفرض النقرات في مراتب ثلاث ، منها نقرة قوية و منها نقرة لينة و متوسطة، فشبه القوية التنوين في إعراب اللسان العربي ، و المتوسطة شبيهة بحركة الحرف في لسانهم و اللينة تشبه أشمام الكلمة أو روم الحركة "[1] ".

و من خلال الرسم التوضيحي يمكن تطبيق مراتب الإيقاع على أحد الآلات الإيقاعية المعروفة بذات الرق (الطبل) مثلا:

(1) فالضرب القوي يكون مركزا وسط الآلة في مركز وجهها و يسمى (دم) و ترسم علامته على شكل وحدة زمنية تكون سوداء أو ذات السن و ذيلهما إلى الأعلى

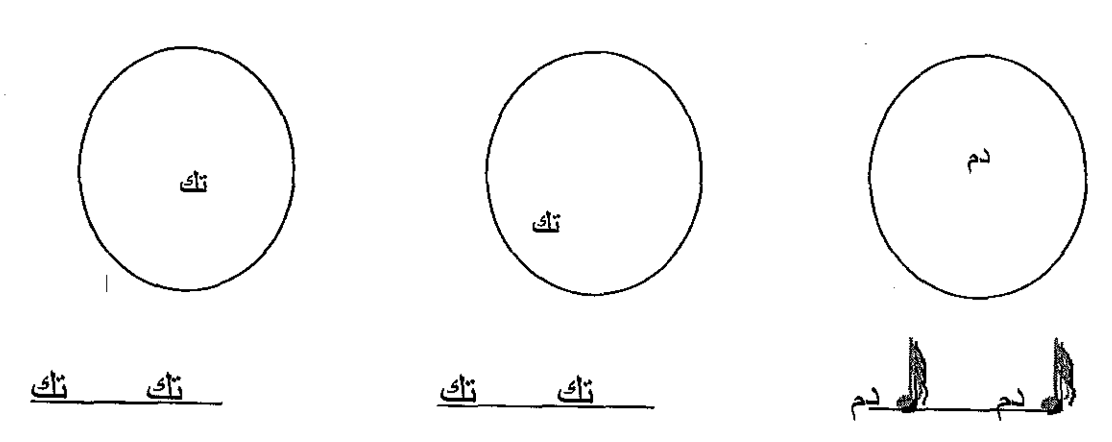
(2) و الضرب اللين و يدعى (تك) و ترسم علامته على شكل وحدة زمنية سوداء

أو ذات السن و ذيلهما إلى الأسفل. حسب تعريف الفارابي (الروم)

(3)أما الضرب المتوسط فيكون بينهما ويدعى(تك) و ترسم علامته بذيل إلى الأسفل

[1]– الفارابي،نفس المرجع السابق، ص 986.

وسماها الفارابي (الإشمام).



2-قواعد الموسيقى:

" لكي نفهم جيدا عناصر الموسيقى السالفة الذكر يجب التعرف على قواعد الموسيقى، فلها قواعد و مكونات كباقي العلوم التي لها مصطلحاتها التقنية و فقهها الخاص بها في تكوينها وهذه الأخيرة أهلتها لأن تكون لها مكانة بين العلوم و في هذا الصدد يقول ابن خلدون "إن صناعة الغناء بمرتبة صناعتي الكتابة و الطب " فكما للغة حروف للنطق و للطب أدوات للعلاج كذلك للموسيقى حروف و أدوات للطرب و بهذا فأن لعلم الموسيقى مصطلحات تتعلق خصوصا بموضوع الزمن و الذي يعرف بـــ(**القيمة الزمنية للعلامات الموسيقية**) ، و هي على أشكال رسوم تحدد مدة زمنية معينة و بينها علاقة نسبية حسبت رياضيا على شكل متتالية حسابية على النحو التالي: 1،2، 4، 8،16، 32، 60 .

أ-العلامات الموسيقية:

تتركب جميع الأصوات اللحنية سواء كانت بشرية أو آلات موسيقية من سبع علامات فقط ، و هي المرتبة أسماؤها في الجدول أدناه و تقرأ حرفيا إبتداءا من اليسار إلى اليمين:

اللاتينية	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI
العربي	رست	دوقا	بوسلك	جهاركه	النوع	الحسين	الماهور
فارسي	يكه	دوكه	سيكه	جهاركه	بنجكه	ششكه	هفتكه
عرفي التقليدي التلمساني	ديل	مايه	سيكه	مزموم	رمل	حسين	

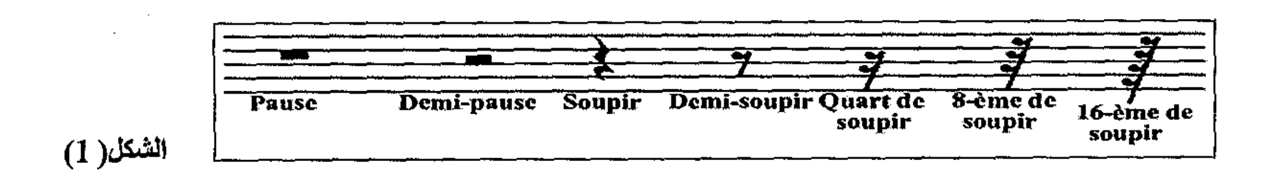
ب-أشكال العلامات الموسيقية:

كما أن لكل من هذه العلامات السبع أسماء و درجاتها التي تحدد لها، كذلك يوجد لكل منها شكلها الخاص الذي يحدد لها المدة التي يجب أن تحتلها في الزمن، و أنواع هذه الأشكال هي كما يلي:

1 R	= 2 B	= 4 N	= 8 C	= 16 DC	= 32 TC	= 64 QC
المستديرة	البيضاء	السوداء	ذات السن	ذات السنين	ذات الثلاثة أسنان	رباعية السن

أما علامات الصمت: سبعة أشكال مختلفة و هي:

البرهة (pause)، اللحظة (1/2pause)، الزفرة(soupir)، نصف الزفرة (1/2soupir)، ربع الزفرة(1/4soupir)، ثمن الزفرة(1/8soupir)، نصف ثمن الزفرة (16/1de soupir)[1] ". -أنظر الشكل (1).



الشكل (1)

ج-المدرج الموسيقي:

---

[1] - إدريس الشرادي ، اللحن و الأيقاع في قواعد الموسيقى و التطبيق ، الطبعة الثالثة 1974،ص 7.

يتكون المدرج الموسيقي من خمسة خطوط أفقية متوازية و أربع فسحات بين كل من الخطوط ، و على هذا المدرج تكتب و تقرأ جميع العلامات الموسيقية التي توضع بعضها في أوساط خطوطه و بعضها في أواسط فسحاته ، و يبتدئ من أسفله إلى أعلاه كما هو مبين[1]:

الفسحة 4

الفسحة3

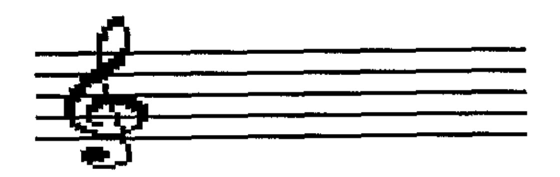
الفسحة2

الفسحة1

د-المفتاح:

مصطلح موسيقي يُستخدم ليدل على الأساس الذي كتب به العمل الموســـيــقي.

فالأغنية التي كُتِبت بالمفتاح سC ، نجد أساسهC ، مركز النغم فيها هو المقياس س .C.ويتضمن المفتاح نغمات المقياس وكل الأوتار التي صنعت هذه النغمات.والنغمة الموسيقية الأولى من المقياس تُسمى الأساس، ويأخذ هذا المصطلح اسمه من النغمة الموسيقية الأولى. ولكل واحد من ألاثني عشر سلّمًا الكبير في الموسيقى و ألاثني عشر الصغير أساس.[2]

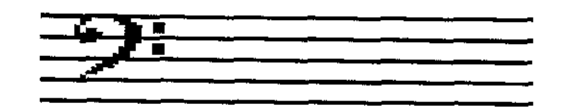


مفتاح صول

---

[1]- المرجع السابق، ص9.

[2]ـ الموسوعة العربية العالمية،مرجع سابق.



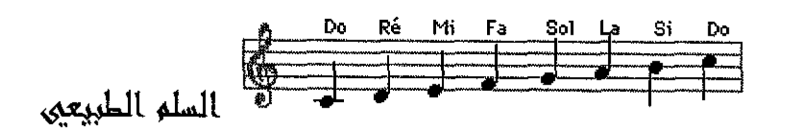
مفتاح فا
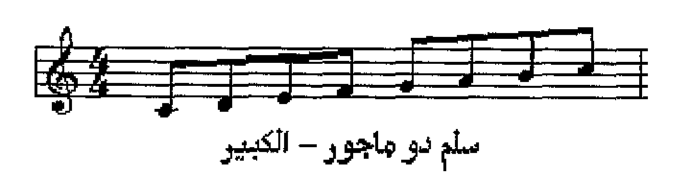


مفتاح دو

هـ-السلم الطبيعي و أبعاده :
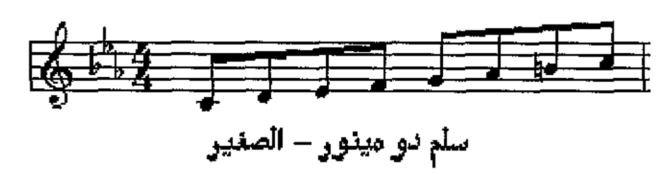
"يتكون السلم الطبيعي من سبع علامات متتابعة هكذا، دو ، ري ، مي فا، صول، لا ، سي و تضاف علامة ثامنة و هي (دو) الأولى مكررة و تسمى الجواب أو الأكتاف(octave) و لذلك يسمى هذا (سلم دو) أو السلم الطبيعي لأنه ابتداء بعلامة دو. أنظر الشكل



السلم الطبيعي



سلم دو ماجور – الكبير



سلم دو مينور – الصغير

و-الموازين و الأزمنة :

و هي الوسيلة التي تسير القطعة الموسيقية بانتظام : و تقسم القطعة الموسيقية إلى عدة أقسام صغيرة متساوية و ذلك برسم خط يرسم عموديا على المدرج و يسمى (حاجزا) و كل قسمة من هذه الأقسام تسمى (حقلا) حيث تكون جميع العلامات

الموسيقية و الصمتات الموجودة ضمن الحقول متساوية في القيم و المدة الزمنية للميزان الواحد [1].

ز-مخارج أصوات حروف الأبجدية العربية:

تصدر الموسيقى إما من الآلات الموسيقية التي اخترعها الإنسان أو من الأصوات البشرية لهذا اشتغل كثير من الباحثين و العلماء العرب على دراسة مخارج أصوات حروف الأبجدية العربية ، و حددوا باتفاق متناهي أماكن صدور كل منها، و كان لكل من هؤلاء الدارسين في هذا الميدان وجهة نظر و قد حدد **سيبويه** مخارج الحروف بأربع رئيسية هي:

الحلق، الفم، اللسان، الشفة. و جاراه في ذلك **ابن جني.**

واقتصر المحدثون على ثلاثة مخارج رئيسية فقط و هي ، الحلق و اللسان و الشفة حيث جمعوا مخارج الفم مع اللسان يقول سيبويه في ذلك : " فللحق ثلاثة فأقصاها مخرجا الهمزة و الهاء و الألف ....." و بهذا قسمت مخارج الصوت إلى ثلاثة أقسام، أقصاه يصدر الحروف الهمزة و الهاء و الألف و هنا فرق بين الهمزة و الألف ....و يحدد مخرج القاف و الكاف في أقصى الفم حيث يقول: " و من أقصى اللسان و ما فوقه من الحنك الأعلى مخرج القاف و من الأسفل من موضع القاف من اللسان قليلا و مما يليه من الحنك الكاف..."[2].

" أما ما ذكره سيبويه فيما يتعلق من صفات الصوت **المهموس**:" الحروف المهموسة ينطبق عليها تمام الانطباق اصطلاح الأوربيين (voiceless) و الصوت المهموس هو الذي إذا أخفيته ثم كررته أمكنك ذلك و أما **المجهور** فلا

---

[1]- إدريس الشرادي، مرجع سابق، ص16.
[2]- إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ط4 ، الفصل الخامس مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة 1971، ص 105 و 130.

يمكن ذلك ...كما أن الأصوات المهموسة تمثل 25% من الكلام و لبعض الأصوات المجهورة في اللغة العربية نظائرها المهموسة إلا أن بعض الأصوات المجهورة فلا مهموس لها مثلا:

ب ، ج ، ر ، ظ ، ل ، م ، ن

و منها مهموس لا مجهور لها مثلا ش ، ص ، ف ، ق ، ك ، ه"[1]

أصوات نساء			أصوات رجال			
حادة (SOPRANO)		غليظة(CONTRE-ALTO)	حادة (TENOR)		غليظة (BASSE)	
Soprano1	Soprano2	لا شيء	أحد أصوات الرجال tinor1	أقل حدة Tinor2	أغلض أصوات الرجال Basse1	أقل Basse2

جدول علمي للأصــــــــــوات البشريـــــة

---

[1]- المرجع نفسه، ص22.

الفصل الأول

"مراحل ظهور الموسيقى الأندلسية"

تمهيد:

عرف العرب ــ كغيرهم من الشعوب ــ الموسيقى منذ أقدم العصور، فقد كتبوا عن موسيقاهم، كما كتب عنها آخرون وبرع فيها موسيقيون كثيرون على مر العصور وفي سائر البلاد العربية

و قد تأثرت الموسيقى العربية بموسيقى الأقطار المجاورة، كما أثرت بدورها في موسيقى البلاد المجاورة لها، بل في موسيقى بلاد غير متاخمة لها مثل أوروبا، فمن القدامى الذين سبقوا غيرهم في الكتابة عن الموسيقى العربية إبراهيم ابن إسحاق الموصلي[1]، والخليل بن أحمد الفراهيدي ، الذي تذكر المراجع ككتاب سيبويه " **الكتاب** "أنه ألف كتابًا في الموسيقى أسماه **النغم والإيقاع** ، و أما الفارابي فهو مؤلف كتاب **الموسيقى الكبير** الشهير.

---

[1]- الموصلي إسحاق (767 – 850م). أبو محمد إسحاق بن إبراهيم الموصلي .كان فقيها وشاعرًا وملحنًا .وُلِد ببغداد ودرس عدداً من العلوم وكان شاعراً يؤلّف أغانيه بنفسه. وكان فقيهاً قال عنه الخليفة المأمون ,لولا ما سبق على ألسنة الناس واشتهر به عندهم من الغناء لولّيته القضاء بحضرتي فما أعرف مثله في العفة والصدق والفقه.·و اشتهر إسحاق الموصلي بجودة ألحانه فكان إذا لحَّن شعراً يشتهر لحنه ولا يُلحِّن القصيدة غيره من الملحنين، رغم تعوُّد الناس في عهده أن يلحن القصيدة الواحدة عدد من الملحنين. وفي ذلك تقدير له ولمقدرته الفائقة في هذا المجال.ولم يقتصر تفوقه على تأليف الألحان الموسيقية فحسب بل تعداها ليشمل تأليف الكتب الموسيقية، فمن الكتب الموسيقية التي ألفها أخبار عزة الميلاد؛ أغاني معبد؛ أخبار ذي الرمة؛ الاختيار من الأغاني؛ مواريث الحكماء؛ جواهر الكلام؛ الرقص و الزّفن؛ الندماء؛ النغم والإيقاع؛ قيان الحجاز.(الموسوعة العربية العالمية الرقمية).

وابن سينا، والكندي[1] صاحب كتاب **رسالة في خبر تأليف الألحان**، وصفي الدين عبد المؤمن البغدادي مؤلف كتاب **الموسيقى الشرقية** .

و يفهم من هذا أن الملحنين العرب والمغنّين كانوا على دراية بموسيقى من سبقهم، وأنهم كانوا على علم بما وضعه الأوائل من ألحان، وأن معرفتهم لم تكن مقتصرة على موسيقى من جاورهم بل شملت موسيقى الإغريق القدامى.وأهم موسيقى أبدعها العرب هي التي ظهرت في العصر الذهبي للإسلام، خلال عهد حضارتي الدولة العباسية و الأندلس ، و هي التي ظهرت كإبداع مشترك بين دول المغرب العربي و الأندلس و سميت هذه الموسيقى بـــ "الأندلسية" من خلال الحركة الإستشراقية التي انبهرت بها و أتت لتأخذ عصارة عبقرية الموسيقيين العرب .

---

[1]- الكندي، أبو يُوسُف(؟ – 260 هــ) ،(؟ – 874م). يعقوب بن إسحاق بن الصباح الكندي . نشأ في البصرة منذ العقد الأول من القرن الثالث الهجري. و هو أحد أبناء ملوك كندة اشتهر بفيلسوف العرب، تنسب إليه أولى ترجمات جغرافية لبطليموس، وقد ظهر تأثيرها في كتابه رسم المعمور من الأرض .وللكندي رسالة مهمة في البحار والمد والجزر .و اشتهر في مجالات عديدة منها: الطب والفلسفة والفلك والهندسة والموسيقى، ويزيد عدد مؤلفاته على ثلاثمائة. نال مكانة ممتازة لدى كل من المأمون والمعتصم، لكنه لقي إهانة وأذى من المتوكل .(الموسوعة العربية العالمية الرقمية).

المبحث الأول

تاريخ الموسيقى العربية

أولا :الموسيقى العربية قبل ظهور الإسلام (الجاهلية):

في كل الدراسات و الأبحاث التي خصت تاريخ الموسيقى العربية في المشرق العربي، نجد أحكاما حاسمة و مقسمة تاريخها إلى مرحلتين، و هي: قبل الإسلام (الجاهلية) و بعد ظهور الإسلام.

"و قد جاء رأي المستشرقين مجانبا للصواب و فيه نوع من الذاتية لمصطلح (Ignorance) "الجاهلية" و إذا كانت الترجمة صحيحة فإنّ معناها غير معقول... حيث إنه مصطلح يقصد به فقط الجهل الديني ، لأن العرب في ذلك الوقت كانوا يجهلون حقيقة الله سبحانه وتعالى بالمعنى الإسلامي للكلمة ، فيما يخص معنى التوبة و الذنب والإسلام ... الخ لكن في المقابل لهذا كان هناك تطور اقتصادي (حرفي و فلاحي و تجاري) و ثقافي(فني و أدبي و فلسفي...الخ)[1]."

" و فترة ما قبل ظهور الإسلام كانت مرحلة غامضة و غير واضحة الملامح فيما يخص تاريخ ظهور الموسيقى العربية ، حيث يعتقد أن "العرب الرحّالة" اشتهروا بالجمال كوسيلة لعبور فيافي الصحاري و لم يكن بين أيديهم طريقة للتنفيس عن خواطرهم سوى أنغام بدوية ألفوها يرددونها و لم تكن معرفتهم لأنواع الغناء متقدمتا بل اقتصرت فقط على إيقاع و حركات محدودة مستوحاة من تنقل خطوات جمالهم[2]."

و عند البحث في تاريخ الموسيقى كعلم في العصر الجاهلي فهذا أمر صعب، لكن ما هو معلوم و مدوّن تمثل في اهتمام العرب بالشعر والغناء الذي كان بليغا و هذا ما خلق إيقاعا فطريا غير مدروس ، ما يجعلنا ننقب في هذه الفنون غير البعيد عن الموسيقى و عن تأثر العرب بباقي الحضارات السابقة التي كان لها مخزون

---

[1]-Mokhtar Hadj slimane, « la musique andalouse à Tlemcen »,2001,p 09.
[2]-Mahmoud guettât,-la musique classique du Maghreb- Sindibad, paris.1980.

موسيقي مع إمكانية وجود أثر مادي أو معنوي يدعم حجتنا على قيام فن موسيقي متطور حتى ما قبل الحضارات التي أثرت فيها فيما بعد.

"لم يعرف العرب في العصر الجاهلي فنا غنائيا متقنا يستمد مقومات وجوده من قواعد مقررة و أصول مرصودة فحياته الأولية البدائية وسمت فنه الغنائي بميسم الطبع و البساطة ، فناسب كما يقول ابن رشيق(بين الأصوات مناسبة بسيطة) و (ألف تلاحينه من غير تعلم) يقول ابن خلدون، فهذا العربي لم يعرف يوما ما هي الوحدة الزمنية و لا الوحدة الزمنية للتحفة الموسيقية...[1]."

لقد ساهمت الفطرة و العفوية التي عرف بها العرب، و بذكاء و فراسة لا متناهية صقلت مواهب برزت من فيافي صحراء شبه الجزيرة العربية.

"كما أن حياة العرب الغنائية لا تقف بنفسها عند الحقبة التاريخية التي سبقت ظهور الإسلام ، فقد قامت في الجزيرة العربية ، سواء كان في الشمال أم الجنوب، حضارات كانت نتيجة طبيعية للعصر الذي ظهرت فيه ، ففي الجنوب كانت (معين و سبأ و حضرموت و قطبان) ، و في الشمال كانت (عاد ، ثمود ، طعيم و جديس) و قد نعمت هذه الحضارات العربية البائدة بحياة غنائية متجاوبة الأصداء مع الرقي العقلي لحياة العرب في ذلك الزمن، أما مدى هذا الرق و مجال تطوره فهذه أشياء ما برحت مجهولة تعيش في السجف الماضي السحيق شأنها في ذلك شأن الموسيقى لدى الشعوب القديمة. و لكن هذا الرقي الفني الذي وصلت إليه الشعوب العربية البائدة لم يكن بمعزل عن حضارات الأمم المجاورة ، عن حضارة (بابل وآشور والفينيقيين و الآراميين و العبرانيين و المصريين) [2]."

لقد ساعد الموقع الجغرافي لشبه الجزيرة العربية بالتواصل مع باقي الحضارات المجاورة ، و لم تكن الظروف الطبيعية القاسية و الصراعات القبلية حاجزا لتأثير الحضارات فيما بينها في جل المجالات خصوصا الفنون و الموسيقى .

---

[1] - هنري جورج فارمر، مرجع سابق ، ص9.

[2] - المرجع السابق، ص10-ص11.

" التاريخ يعلمنا أن مملكة الحيرة كمثال،اعتنت بالفن بصفة عامة والموسيقى و الشعر خصوصا و كانتا ذات مستوى رفيع ، لدرجة أن الإمبراطور الفارسي "يازدغارد الأول"(390-420)ق.م ، قام ببعث ابنه إلى "باحرام جور" بالقرب من الملك "لخميد" من أجل تعليمه الموسيقى فكان له ذلك ، فتعلمها و أحبها و عند توليه الحكم سنّ قوانين جديدة من أجل حماية الموسيقى و التشجيع على تعليمها من قبل أساتذتها[1] ".

لقد كانت الحيرة أول مدينة ظهرت بها آلات مثل الصنج أو الجنك و الطنبور و كان لها تأثير منقطع النظير على حضارة شبه لجزيرة العربية ذلك لأن الحيرة كانت مصدرا يشع منه الشعر و الغناء ، و بوابة للموسيقى على منطقة الحجاز فعرف و طوّر العرب بذلك عدة أنواع من الغناء في العصر الجاهلي.

"و عند بعض المؤرخين و باحثي العرب في مصدر الغناء، نجد من يزعم أن أول صوت كان (**الحداء**) و هو غناء القافلة... و يعزوه إلى مضر بن نزار بن معد (الموداد) ، حيث أن مضر سقط من ظهر بعير في بعض أسفاره فانكسرت يده فجعل يقول " يا يداه يا يداه" فأستو سقت الإبل و طاب لها السير فكان الحداء أول سماع و ترجيع عند العرب. و الحداء جنس (**النصب**) و هو الذي عرف تعريفا واضحا بكونه حداء محسنا متقنا لا أكثر، و تنعته العامة أحيانا (الركباني) و هو الموسيقى الشعبية و أنسب للغناء المرتجل الذي ما نقرأ شيوعه بين المغنين القدامى غير المثقفين و هم ممن اعتادوا استعمال القضيب (Wand) لوزن غنائمهم[2]."

"و كان" النصب و النوح" يسود بلاد الحجاز حتى بداية القرن السابع حيث أدخل المغني الشاعر القادم من الحيرة "**النظر بن الحارث**" عدة بدع منها **الغناء**

---

[1]- Mahmoud guettât .opcit, paris.1980.

[2]- هنري جورج فارمر، مرجع سابق، ص40-ص53.

و هو الصوت المتقدم في الصنعة الموسيقية فحل محل (النصب) و استبدل العود الخشبي البطن بالمزهر الجلدي البطن على ما يبدو[1]."

" كما وجد المؤرخون عند العرب لذلك العهد أنواعا أخرى من الغناء كـ(**السناد**) و هو الذي وصف بكثرة النغمات و النبرات كما سمي بغناء الجد، و هو نشيط به زخارف متنوعة و ينقسم إلى ستة أقسام و هي:

الثقيل الأول و خفيفه ، الثقيل الثاني و خفيفه، الرّمل ، خفيف الرّمل.

و هناك غناء (**الهزج**) و هو غناء يعبّر عن الفرح و يرقص و يمشي بالدف و المزمار و غناء (**التغبير**) و هو التهليل و ترديد الصوت بالقراءة.كما نجد (**النشيد**) و هو ما يردده الفرسان في غزواتهم ، و هناك الألحان (**المأتمية و الغزلية**) و التراتيل الدينية و التي كان يرددها العرب حول اللات و العزة و هبل [2]."

لقد كانت للشعر و الموسيقى و الغناء علاقة وطيدة منذ غابر العصور فلا تكاد تنفصل الواحدة عن الأخرى ليس في الجزيرة العربية فقط بل تقريبا في سائر الحضارات القديمة و التي لازمة العهد الجاهلي. و عرف هذا العصر عدّة مغنيين و شعراء في نفس الوقت باختلاف مراتبهم بين محترفين و قيان.

" هذه الوحدة الوثيقة بين الغناء و الشعر ما لبثت أن انفصمت فانفرد الموسيقار و بات لكل واحد منهما عالمه الخاص، فبعدما كان الشعر يأتي في المرحلة الثانية من مراحل الغناء أصبح الغناء هو الذي يأتي في المرتبة التي تلي الشعر. فينظم الشاعر القصيدة فيلحنها الملحن و يغنيها المغني و تساهم الآلات الموسيقية في إخراج هذه التحفة الفنية لا لتلعب على مسرحها الدور الرئيسي بل لتقوم بوظيفة للأصوات أو ضبط الإيقاع[3]."

---

[1]- نفسه،ص54.

[2]-نفسه، ص10.

1- المرجع السابق.

"و كما كان الموسيقار هو الشاعر المغني في العصور الغابرة فكذلك كان شأن الموسيقار في العصر الجاهلي، إذ مرّ هذا الموسيقار في نفس المراحل التاريخية التي مر بها غيره من الموسيقيين فقد نظم الشعر و لحنه و غنّاه وعبر في تحفه عن مشاعره الخاصة و العامة و عن أحلامه و أحزانه و أشجانه ، و قد روت الكتب الأدبية أن **امرؤ القيس** ترنم في شعره في دارة جلجل أمام محبوبته عنيزة ، وإن **الخنساء** كانت ترجع مراثيها ترجيعا غنائيا وأن **النضر بن الحارث** كان شاعرا مغنيا و أن **الأعشى**(ميمون بن قيس) الملقب بـــ"صناجة العرب" كان يغني في شعره ، و كان يطوف الجزيرة العربية[1] ."

" ولعبت القيان دورا فنيا خطيرا في تاريخ حياة العربي ، خلال العصر الجاهلي ، فهذا العربي المرهف الحس و الذي أودع قصائده إلى أرق مشاعره و أدق العواطف ، وجد في الغناء مدى لإحساسه الرحب ، فحياته المقفرة في الصحراء القاحلة ، جعلت من القينة في نظره الكوكب الذي تتألق بأنواره دنياه و تحوم حوله أحلامه و رؤاه و لم تكن له مسارح غنائية كما هو الحال لدى الإغريق و الرومان ، و إنما كانت له أسواقه التجارية العامة ، كما كانت له واحاته و قصوره و خيامه [2]."

"كانت هذه القيان التي أشار إليها شعراء الجاهلية كل ما في دنيا العربي، هي البسمة المشرقة في حواشي الليل البهيم و الزاد المرتجى في سفره المديد الطويل ، و بالرغم من أن القينة لم تكن تتمتع بحياة اجتماعية مرموقة ، تتناسب مع رسالتها الفنية فقد كانت شيئا جسيما في حياة هذا العربي ، يتقرب بها إلى الملوك كما فعل مالك و عقيل بأم عمرو، و يهبها للشعراء كما فعل عبد الله بن جدعان بالجرادتين ، و يفزع إليها في قضاء خلوته ليجد لديها متعة القلب و ريحانة النفس و لكن هذه القيان التي رافقت حياة العربي في العصر الجاهلي

---

[1] - نفسه، ص21.

[2] - هنري جورج فارمر،مرجع سابق، ص13.

ضلت مجهولة منا فنحن لا نسمع إلا باسم (الجرادتين) اللتين كانتا لمعاوية العلقمي في عهد عاد و بـــ (هريرة و خليدة) و كانتا لبشر بن عمر و قينة لابن الأخطل كانت تقيم بمكة و قيان لابن كريز و كانت تقيم بالمدينة [1]."

"شأن العربي شأنه من شعوب الأرض ، أفاد من الآلة الموسيقية ليؤدي بها عددا من الأصوات ، و ليضبط بها الإيقاع ، و لترافق ألحانه و أنغامه ، وكانت له آلاته الموسيقية ما عرف بها بين شعوب الأرض مثل (الرباب) و ما أخده من غيره مثل العود و الطنبور و الصنج و كما كان من الصعب العسير تحديد أول نوع من آلة موسيقية عربية استعملها العرب في الجزيرة [2] ."

ثانيا:الموسيقى العربية بعد ظهور الإسلام:

" إن مجيء الإسلام في القرن السادس بدّل من حال موسيقانا إذ إنه كان الباعث إلى تقدم العرب بالمعارف و الدافع إلى توسعهم في العلوم و كان **القرآن الكريم** في بادئ الأمر خير وسيلة في تلاوته و ترتيله لأن يحفزهم إلى إيجاد أصوات جديدة تضاف إلى سلمهم الموسيقي و التغني باستنباط قواعد التجويد و لما اتسعت فتوحات العرب و كثر اختلاطهم بالشعوب المجاورة كالفرس و الرومان و غيرهم تعرفوا إلى حياة الترف و هذه الحياة الجديدة حببتهم للموسيقى التي لا تحيى و تنمو إلا في زمن السلم و الرخاء [3]."

"و أول موسيقي في الإسلام هو **طويس** عربي الأصل ولد بجزيرة العرب، كذلك شب **سائب خاثر** على الموسيقى العربية و من أشهر قيان صدر الإسلام نجد **عزة الميلاء** إحدى المغنيات الأوائل و كانت تشتهر بجمالها و أحسنهن جسما

---

[1] - نفسه ، ص14.

[2] - نفسه ، ص15-ص16.

[3] - سليم الحلو، مرجع سابق، ص183.

و سميت بالميلاء لتمايلها في مشيتها كأنها تتبختر لا سيما إذا كانت قاصدة حفلا و كان الناس ينتظرونها [1]."

" سايرت الموسيقى الترف جنبا إلى جنبا من شباب العرب قلوبهم و عقولهم فأحبوها و شغفوا بها و استطاع المغنون و المغنيات أن يحدثوا تغييرات في الغناء الأجنبي حتى يستسيغه الذوق العربي الجديد ، و كان الشعراء أقرب إلى المغنين و كان كل من الفريقين محتاجا لصاحبه راغبا في التمتع بلذة فنه ، إذ كان المغني يرغب في الشعر و الشاعر يشغف بسماع الطرب و أخذت المنافسة تلعب دورها بين المغنين و ظهرت الخصومة الموسيقية بين أشهر مدينتين "مكة و المدينة" فصنع _**معبد**[2]_ مغني المدينة ألحانا سبعة تاه بها و فضلها فلحقت المكيين غيرة شديدة فاجتمعوا و عرفوا ألحان مغنيهم و هو **(إبن سريج)** و جعلوها إزاء سبعة (معبد) ثم خايروا أهل المدينة و انتفعوا بهم مفضلين رقة الشعر و جودة التلحين ...و هكذا أخذت الثقافة الفنية تزداد يوما بعد يوم في عهد الحجاز الذهبي [3]."

---

[1] - أحمد سفطى ،" دراسات في الموسيقى الجزائرية "،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988، أنظر ص16 إلى ص21.

[2] - معبد(؟126- هـــ، ؟ -743م). أبو عباد معبد بن ذهب أحد أشهر الموسيقيين والمغنين في العصر الأموي .ولايُعرف تاريخ مولده بالتحديد لكن المعروف أن وفاته كانت عام 126هـــ، 743م، في عهد الوليد الثاني.ولد معبد في المدينة المنورة، وكان والده زنجياً. و بدأ معبد حياته بالصرافة، وانصرف عنها لاحقاً فتعلم الموسيقى عند عدد من الموسيقيين المعروفين في زمانه من أمثال سائب الخاثر، ونشيط الفارسي وجميلة التي كان يفتخر بتتلمذه عليها؛ فقد قال عنها ,أصل الغناء جميلة وفرعه نحن، ولولا جميلة لم نكن نحن مغنين.·ومما يدل على تفوق معبد أن إسحاق الموصلي ــ وهو زعيم الموسيقيين في العصر العباسي ــ قد وصف معبدًا بأنه ,أحسن الناس غناء، وأجودهم صنعة، وأحسنهم خلقاً، وهو فحل المغنين . و قد بدأت شهرته بعد فوزه بالجائزة الأولى في مسابقة الموسيقى التي نظمها أحد أشراف المدينة. و انتشرت طريقته في تأليف الموسيقى، وتتلمذ عليه عدد كبير من الموسيقيين والمغنين، (الموسوعة العربية العالمية الرقمية).

[3]ـ أحمد سفطى ،مرجع سابق ، ص22.

"و إذا كان العصر الأموي هو عصر **الكلاسيكية** في تاريخ الغناء العربي، فإن العصر العباسي ، عصر **الرومانتيكية** في تاريخ هذا الغناء فبعد التطور الاجتماعي و الاقتصادي و السياسي الذي طرأ على دنيا العرب ، لم يبقي مقدور الفن الغنائي القديم أن يحتل المكانة التي تبوأها في الماضي [1]."

و بحسب المؤرخين فإن العصر الذهبي للموسيقى العربية هو عصر الدولة العباسية ، حيث أن العرب انهالوا في تلك الفترة على ترجمة كل العلوم من الفرس و اليونان و لعل من بين تلك العلوم و الفنون نجد الموسيقى التي مزجوها مع موسيقاهم وفق طباعهم و أمزجتهم و ألحانهم فتشكلت موسيقى جديدة و بأسلوب جديد يعبر عن شخصيتهم وميولهم فبلغ الغناء أسمى درجاته فكانت بيئة مثرية و مشجعة يكتنفها الرخاء و اللهو، و عقدت مجالس الطرب و الأنس في قصور الخلفاء و نبغ الكثير من العلماء في فن الموسيقى مما جعلهم ينالون الحظ الوفير من العناية و المال.

"كانت بغداد عاصمة الدولة العباسية التي تأسست من قبل الخليفة المنصور ، ثم أصبحت العاصمة الفريدة للعالم الإسلامي و "جوهرة الكون" ففي ذلك الزمن تعددت المدارس والمكتبات والمستشفيات و المخابر، مع الخليفة المهدي مرورا بفترة حكم الخليفة **هارون الرشيد** أصبح قصر الخليفة يسمى مكان "**ألف ليلة و ليلة**" و كان يجمع أثني عشر موسيقيّا محترفا، لكل واحد منهم فرقة خاصة به تحوي عددا من الموسيقيين،القيان والمغنيين و يصل عددهم ما بين ثلاثين و خمسين شخصا، و أحيانا المائة، و كانت منازل هؤلاء الموسيقيين عبارة عن مسارح حقيقية للموسيقى[2]."

" لقد كان الملحنون و المغنون يؤلفون و يطربون و لا يسمحون للغير بتأليفهم حتى اشتهروا بها فوقعت منافسات و مجادلات شديدة بين الشعراء من جهة

---

[1]- هنري جورج فارمر،مرجع سابق ، ص44.

[2]-Mokhtar hadj ,Slimane.opcit, p11.

و بين المغنين المتزاحمين من جهة أخرى و نبغ في هذا العصر رجال كثيرون أحسنوا و أبدعوا في الطرب الجميل حتى شاع اسمهم بين الناس و أولهم المغني **(سياط)** الأستاذ الأكبر لإبراهيم الموصلي ونال سياط حظا وافرا في عهد الخليفة المهدي و إذا غنى اصطحب معه من يعزف الناي و العود، و بعد موته تزعم **إبراهيم الموصلي** و قبض صولجان الفن بحنكة و دراية فكان فيه الغريد الطروب[1]."

"وعلّم إبراهيم ابنه إسحاق ما كان لديه من الديوان الغنائي . و زاد إسحاق في الميراث ثروة فصحح أجناس الغناء و ميزه تمييزا صحيحا لم يقدر على مثله أحد من قبله و لا من بعده[2]."

" كما اشتهر **إسحاق الموصلي** بجودة ألحانه فكان إذا لحَّن شعراً يشتهر لحنه ولا يُلحِّن القصيدة غيره من الملحنين، رغم تعوُّد الناس في عهده أن يلحن القصيدة الواحدة عدد من الملحنين. وفي ذلك تقدير له ولمقدرته الفائقة في هذا المجال قال عنه الخليفة المأمون :

" لولا ما سبق على ألسنة الناس واشتهر به عندهم من الغناء لولَّيته القضاء بحضرتي فما أعرف مثله في العفة والصدق والفقه"[3]."

" لقد كان إسحاق كأبيه يناصر الغناء القديم و من المتعصبين لطرائف معبد و لقواعد المدرسة القديمة في الغناء و لذلك كان في حاجة إلى بذل الجهد في بلاط الرشيد لمقاومة المدرسة الجديدة التي ينشر تعاليمها "ابن جامع" و هو من ألد خصومه و منافسيه التي كان ينشطها و يعزز جانبها "إبراهيم بن المهدي" أخو الخليفة بنفوذه و علو شأنه [4]."

---

[1]- أحمد سفطي،مرجع سابق، ص24.

[2]- نفسه، ص24 إلى 25.

[3]-الموسوعة العربية العالمية النسخة الرقمية، صدرت سنة 2004.

[4]- نفسه.

و يحدثنا صاحب كتاب الأغاني للأصفهاني أن إبراهيم المهدي ، رغم انه كان اعلم الناس بالنغم و الوتر و أطبعهم في الغناء و أحسنهم صوتا فقد قصر عن أداء الغناء القديم و عن انتهاجه في صنعته ، فكان يحذف نغم الأغاني الكثيرة العمل حذفا شديدا و يخففها على قدر ما هو أصلح له و يفي بأدائه ، فإذا عيب عليه ذلك قال:" أنا ملك و بن ملك ، أغني كما أشتهي و على ما ألتذ " فهو أول من اجترأ على الغناء القديم و تطاول عليه و النيل منه .

"و من جهة أخرى كان من أتباع إسحاق الموصلي الجواري اللواتي اقتدين به، و أخذن بمذهبه و نبغن في الغناء و صناعة في الألحان كـــ" **عريب**" التي كانت سيدة القيان في الدولة العباسية ، فكانت مغنية محسنة و شاعرة ، صالحة الشعر مليحة الحظ و المذهب في الكلام و إتقان الصنعة و المعرفة في النغم و الأوتار... و جارتها في صنعتها المغنية (**بصبص**) التي كانت فريدة زمانها و من الطبقة الأولى في الغناء ، و هي مولدة من مولدات المدينة أخذت الغناء عن خيرة المغنيين و اشتراها المهدي في حياة أبيه فغلبت عليه حتى كانت تقول زوجته" خيزران" : "ما ملك المهدي امرأة أغلظ علي منها " . و بصبص هي "أم علية بنت المهدي" كانت نابغة زمانها و فريدة أوانها في فن الغناء فاشتهرت في البلاط التي عاشت فيه... و أشتهر بعدها من النساء "**بدل**" فتنت قصر الخليفة الهادي بجمالها البارع و أدبها الذائع و صوتها الرخيم و كانت تزاحم " إبراهيم بن المهدي "، كما كانت تنافس إسحاق الموصلي في الغناء "**متيم الهاشمية**" و "**دنانير**" و بعدها "**محبوبة**" التي كانت للمتوكل شاعرة مقتدرة، و كانت تلحن أشعارها و تغنيها على العود[1]."

[1]- أنظر أحمد سفطى ، مرجع سابق، ص27.

و بقيت الحروب الفنية قائمة بين المدرستين حتى أقبل "**زرياب**"[1] المغني الشهير الذي قلب كل موازين الموسيقى التي كانت في ذلك العصر .

"كان زرياب تلميذا للموصلي تعلّم عليه و تفنن و أشتهر حتى ضيّق على أستاذه ، فغار عليه و نصب له المكائد التي أدت به للفرار و الهجرة من الشرق إلى الغرب من بغداد عاصمة العباسيين إلى قرطبة عاصمة الأمويين و فيها وجد زرياب حفاوة الاستقبال من جانب الملوك و الأمراء حتى أصبح مثل أمير في البلاط ، و كيف لا و قد كان الأديب المثقف و المطرب البديع ، أليس هو الذي كان يفضل ذوقه الرهيف و أخلاقه اللطيفة ، يؤسس قوانين الموضة و الأزياء الجديدة، في تنويع اللباس حسب كل فصل من فصول السنة ، و يبدع في صناعة الحلويات اللذيذة و المأكولات الشهية وينظم الحفلات الشعبية و يرتب الاستقبالات البلاطية[2]."

" وجد زرياب تربة خصبة لنشر فنه الجديد كما وجد دولة إسلامية أخرى بلغت من المدنية و الرقي شأنا و درجة جعلتها تنافس بها الدولة العباسية زمنا

---

[1]- زرياب(777 - 852م). أبو الحسن علي بن نافع، وقد اشتُهر باسم زرياب تشبيهًا له بذلك الطائر الأسود الغِرِّيد لسواد لونه وفصاحته وجمال صوته. ولد في بلاد الرافدين، وكان بارعاً في الموسيقى، وعُرف عنه أنه كان يصنع عوده بنفسه، وكان ذلك سببًا في تقريب الخليفة هارون الرشيد له عندما قدمه إسحاق الموصلي لمجلسه.درس زرياب الموسيقى على إبراهيم الموصلي ثم على ابنه إسحاق الموصلي وحفظ ألحان كبار المغنّين في عصره. بلغت شهرته الأندلس فاستدعاه عبد الرحمن بن الحكم الأموي وقرَّبه وجعل له راتباً كبيراً أغناه عن غيره. وكان لزرياب أثر كبير في رفعة شأن الموسيقيين عامة في الأندلس. و استُدعي عدد كبير من المغنين من الشرق العربي إلى الأندلس لنشر أصول الموسيقى والغناء الشرقيين هناك.أنشأ زرياب معهداً للموسيقى في قرطبة ودرَّس فيه عدداً كبيراً من الموسيقيين، كما درَّس فيه أبناءه الثمانية وبنتيه علية و حمدونة.من و من إسهامات زرياب في مجال الموسيقى أنه أضاف الوتر الخامس إلى آلة العود، وهو أول من استخدم الريش في الضرب على العود. .(الموسوعة العربية العالمية الرقمية).

[2]- أنظر ، أحمد سفطى ، نفس المرجع ص 32

طويلا ، فبلغت من العلى درجة لم تبلغه من قبل و أصبح مجد قرطبة يضاهي عز بغداد شهرتها[1]."

و من خلال كل هذا نجد أن أهم ثلاثة شخصيات إسحاق الموصلي ، زرياب و الكندي، كان لها الفضل كل على طريقته في صنع الموسيقى التي تحولت من مجرد موسيقى يتغنى بها أفراد من خلال أغاني منعزلة، إلى علم جديد ساهمت فيه الروح الخلاقة المبدعة لهؤلاء الأساتذة السالفين الذكر و الانتقال بها من مستوى إلى مستوى أرقى.

---

[1] – نفسه.

المبحث الثاني

تاريخ الموسيقى الأندلسية

أولا:أصول الموسيقى الأندلسية:

"تعد الموسيقى المسماة "**الأندلسية**" واحدة من الامتدادات و الروافد التي تفرعت عن الموسيقى العربية بمفهومها العام ، و يعد الحديث عنها بمثابة الحديث عن لون خاص من ألوان الموسيقى العربية و من ثمة فمن الطبيعي أن ترتبط هذه الموسيقى بالأصول نفسها التي تلتقي عندها نفس أصناف الموسيقى العربية نفسها عموما ، و إن تكن قد تفردت بخصائص و مميزات أسهمت عوامل شتى في خلقها. و كسائر الألوان و النماذج الموسيقية التي أبدعتها العبقرية العربية في ظل الانتشار الواسع للأمة الإسلامية ، تعد هذه الموسيقى خلاصة امتزاج و تلاقح المعطيات الفنية النابعة من طبيعة موسيقى العناصر البشرية المتساكنة بالأندلس و هي العرب و البربر و القوط و الصقالبة[1]. "

و يعد عنصر الفتوحات الإسلامية على الغرب من بين عناصر أخرى سنأتي على ذكرها التي كان لها الأثر البالغ خصوصا بالأندلس و بالتحديد في جنوب أسبانيا ، لما قدّمته هذه الحضارة الوافدة من تطور و رقي عاد بالنفع على هذه المنطقة من العالم،و في شتى المستويات سواء في العلوم أو الثقافة العربية ،و لعل من بين الميادين التي تركت بصمة لا ينكرها إلا جاحد ، هي مجال الموسيقى ،التي كانت مرحلة مشرقة من تاريخ المسلمين و العرب في الأندلس.

"ويؤكد السيد قطاط أن العرب منحوا كلمة **أندلسي** لكل الواجهة الأيبيرية،التي كانت تحت حكمهم، بعدما فتحها في سنة711م طارق بن زياد على رأس جيشه البربري و من خلال هذه المرحلة من تاريخ الفتح الإسلامي الذي دام ثمانية قرون عرف أصل ظهور الموسيقى الأندلسية ثلاثة مراحل :

مرحلة أولى تمتد حتى حكم **الحكم الأول**(796م-822م) و التي من خلالها لم تكن الموسيقى تمثل سوى صدى ضعيف منبعث من ساحات الغناء الرفيع بالمشرق

---

[1] -عبد العزيز بن عبد الجليل،الموسيقى الأندلسية المغربية، الكويت.سبتمبر1988، ص15.

العربي، و لم يكن الاهتمام بها إلا من خلال إحضار مغنين و مغنيات من المدينة و بغداد أو المغرب العربي.

و **مرحلة ثانية** صادفت حكم **عبد الرحمن الثاني** (822م-852م)و التي عرفت فيها انتعاشا منقطع النظير للفن الموسيقي من خلال إرساء تقاليد موسيقية قادمة من مدرسة المشرق العربي حيث كان يخصص في قصره جناحا خاصا للمغنيات الشهيرات و هن "**فضل**" و "**علم** " و "**قلم**" و التي كانت تعتمد فيها طريقة تعليم الموسيقي على تقاليد مدرسة المدينة ، و اشتهرن باسم "**المدينيات**" ، و حتى المكان الذي كانت تحتله من القصر سمي بـــ "جناح المدينة" ،و لقد كان تأثير هته المغنيات كبيرا في الموسيقى و حتى في مستوى حياة الرّقي، و لكن مع مرور الوقت بدأ نجمهن بالأفول بمجيْ المغني الشهير **زرياب** الذي كان السبب المباشر في ضبط الموسيقى الكلاسيكية الكبرى التي اشتهر بها في ذلك الوقت وكان لاستقرار زرياب بقرطبة الفضل الأعظم في **مستقبل الموسيقى الأندلسية**، بما أنه هو من أعطى الوجهة الصحيحة لهذه الموسيقى.

أما **المرحلة الثالثة** فهي سقوط الحكم الأموي سنة1027م و الذي قسم البلاد إلى إمارات صغيرة عرفت باسم "**الطوائف**" و من خلال هذه المرحلة من الانقسام و التناقضات ، عرف الحس الروحي والذوق إزهارا لا مثيل له ، و يرجع ذلك لمحاولات كل إمارة جلب أكبر قدر من الفنانين و الشعراء و العلماء نحوها على قدر الإمكان ، و من خلال هذا العامل السياسي ، يمكن أن نضيف عاملا ذا طابع سوسيولوجي،تماثل في ظل الحكم الأموي و بالتحديد في عهد عبد الرحمن الثالث (912م-961م) مرورا بالحكم الثاني (961م-976م) و فيه تجلت **العصبية** العربية التي استطاعت أن تفرض نفسها على باقي الإثنيات الأخرى و التي شكلت الأندلس

بصبغتها سواء في العادات أو مستوى العيش الأرستقراطي المديني الذي أولى الأهمية "للغناء المديني أو الحجازي" و الذي أعبق الأندلس بنسيمه[1]."

و لكن قبل هذا ، لقد تميزت هذه الروح الجديدة من الموسيقى التي سميت بالموسيقى الأندلسية بصبغة خاصة و بملامح لم تفقدها طابعها العربي رغم ما سلف ذكره .

"و يمكن إجمال أهم تلك **الملامح المشرقية** التي حافظت عليها فيما يلي:

1-من الوجهة المقامية و اللحنية:

أ-سيادة ظاهرة تعدد الطبوع على غرار واقع عموم الموسيقى العربية .

ب-العمل بالخط المنفرد ذي الخط المونودي.

ج-تسرب المقامات كالحجاز و الزوركند.

2-من وجهة الأداء:.

سيادة الأداء الصوتي ، فأكثر الألحان تؤدى مغناة من قبل الأفراد أو الجماعات، وفيها تتم الاستفادة إلى أقصى حد ممكن من الإمكانيات التي يمنحها الصوت البشري و خاصة في الانشادات الفردية.

3-من مجال التأليف:

وجود فقرات ذات طبيعة ارتجالية ، و يظهر ذلك في :

أ-المثاليات التي وإن كانت ألحانها اليوم محفوظة (و هي تشكل بقايا أعمال ارتجالية لاشك في أنها كانت تقليدا متبعا في التمهيد للنوبات).

ب-الإنشاد و المواويل و التقاسيم التي ترافقها ، و هو تقليد لا زال معمولا به.

4-من المجال المعجمي:

---

[1]-Mokhtar Hadj Slimane ; opcit , p19

أخذت الموسيقى الأندلسية بالمصطلحات الشرقية سواء منها ذات المفهوم الفارسي أو العربي ، و لكنها لم تحفظ لها مدلولاتها الأصلية ، و يبلغ عدد هذه المصطلحات في المعجم الأندلسي حوالي مائة مصطلح تشكل ربع المعجم الأندلسي تقريبا [1]."

" و إلى جانب هذه الملامح الموسيقية الشرقية الأصل التي تعكس خصوصية الموسيقى الأندلسية هناك ملامح أخرى ذات أصل **بربري** و **إفريقي** أثّرت في هذه الموسيقى، كذلك انه من الخطأ الاعتقاد أن المؤثرات العربية الشرقية كانت وحدها السائدة في الأنماط الثقافية الأندلسية ، فلقد كان العنصر المغربي و الثقافي من الكثافة بحيث استطاعا أن يرسما ملامحها بوضوح على سائر الإبداعات الإنتاجية الفكرية منذ البداية وقت استمر توافد العناصر المغربية على الأندلس عبر عصورها الإسلامية.....و هكذا يقوى احتمال أن تكون الموسيقى الأندلسية قد حملت بعض ملامح الموسيقى البربرية لعل أوضحها في واقع هذه الموسيقى اليوم:

أ-قيام بعض الألحان الأندلسية على السلم الخماسي ، و هو إن يكن قد تعرض لبعض التعديلات المحلية فقد ظل يمنح الألحان نكهة خاصة تذكر و لا ريب ببعض الأغاني الأمازيغية في جنوب المغرب ، كما تذكر بموسيقى دول إفريقيا الغربية .

ب-تطعيم الموسيقى الأندلسية بأصناف شتى من الإيقاعات .

ج-احتمال أن يكون لبعض النماذج الفنية الأمازيغية أثر في تكوين قالب النوبة، مثل رقصات **أحواش** و **حيدوس** و ما يرافقها من غناء و عزف ..... و يأتي بعد العنصرين السابقين عنصر ثالث و هو التراث الموسيقي للشعوب التي سكنت مستوطنة الجزيرة الأيبيرية قبل الفتح الإسلامي فلقد تفاعل هذا التراث مع ألوان

---

[1]- عبد العزيز بن عبد الجليل، مرجع سابق، ص16.

الموسيقى الوافدة إلى الجزيرة إثر الفتح الإسلامي ، و حصل بين عناصرها تمازج شبيه بالتمازج الذي حصل في المشرق العربي بين النماذج الغنائية العربية الجاهلية و بين الموسيقى الفارسية إثر خضوعها للحكم العربي، و يستفاد من كلام **التيفاشي**[1] أن الفاتحين كانوا في البداية ، و خصوصا قبل انتقال زرياب إلى الديار الأندلسية يجارون أذواق الفئات الاجتماعية الشعبية فيغنون و يلحنون أغانيهم على طريقة النصارى، و ليس يعني ذلك سوى الغناء الذي انتشر في أوربا عامة و من ضمنها الجزيرة الأيبيرية عندما فرضت الكنيسة المسيحية نفوذها و سلطانها على مظاهر الحياة فيها ، و هي الأغاني **الغريغورية** التي أصبحت في عهد البابا غريغوريوس الأول أو الأكبر (590–604م) أساس الموسيقى الكاثوليكية[2] ."

"و لعل من مظاهر التفاعل مع الموسيقى الإسبانية ما نلحظه في مجال الأداء الصوتي من ترديد مقاطع لا تحمل في مجملها أي معنى لغوي ، مما نسميه عادة **التراتين** و هي امتدادات لحنية غنائية تتجاوز حدود الكلمات في البيت المنظوم ، يرددها المنشدون خلال أداء الصنعة المشغولة على مقاطع و صيغ متواضع عليها من قبيل:

يالالان–طيري طان طار لاطي– هانانا... و لعل هذه التراتين صلة بالترديدات المتداولة في الأغاني الشعبية الأوربية من نوع **طرالالا.**[3]"

" و منذ القرن التاسع أصبحت الموسيقى و الرقص الموجودة بالأندلس أكثر الأنواع الفنية المرغوبة في أرجاء المعمورة و ليس من قبل الأسياد فقط ، كما يعبر عن ذلك **ابن مالك** في ألفيته، بل كذلك أصبحت موسيقى يتغنى بها جميع الناس و الأمراء و كذا قياد الجيوش، و الفنانين كما الشعراء ولم يقتصر عند بعضهم السماع بل كذلك الأداء ، بل أكثر من ذلك ليس فقط كمغنين بل منظرين

[1]- صالح المهدي،مرجع سابق،ص95.

[2] - عبد العزيز بن عبد الجليل، المرجع السابق، ص 17و18.

[3]- نفسه، ص20.

للموسيقى التي سلبت عقولهم و لم يكن في الكؤوس سوى ذوق واحد و هو إيقاع الموسيقى ففي الأندلس كما في المشرق ، الفن الموسيقي لم يبقى متحفظا بل تطور لدرجة أن أهل الدين تأثروا بسحر الموسيقى الأندلسية،فشاعر القصر **ألحميدي** يروي بأن أحد قضاة زمانه لم يستطع الامتناع عن سماع أحد المغنيات مما جعله يكتب شعرا على كف يده،لدرجة انبهاره ليذهب بعدها لمأتم حاملا معه أروع ما جادت عليه قريحته[1]."

"أصبحت قرطبة ، أشبيلية و بعد ذلك غرناطة مدنا تتقاسم هذا الميراث الضخم ، حيث أنه في إحدى المرات بعث الفيلسوف ابن رشد لابن زهر برسالة مفادها:" إذا توفي عالم في اشبيلية و أردنا بيع كتبه سوف نحملها لقرطبة ، أما إذا توفي موسيقي بقرطبة ، سنذهب إلى اشبيلية لبيع آلاته الموسيقية"[2]."

ثانيا:النوبة الأندلسية:

" لقد عرف العلماء **النوبة** من ناحية الدلالة اللفظية للكلمة و لكن تعريفها اقترن بمدلولات اجتماعية اصطلاحية في كثير من المرات و أبرز هذه التعريفات:

1/النوبة:معناها، الفرصة و هي اسم من المناوبة يقال: جاءت نوبتك.

2/النوبة: معناها ما كانت منك مسيرة يوم و ليلة.

3/النوبة: معناها، النحل لأنها ترعى ثم تنوب (ترجع)

هذه المعاني اللغوية هي التي أعطت للكلمة (اجتماعيا) مكانها اصطلاحيا سواء منها الفرصة وهي تداول الألحان أو المشايخ، أو المعنى الثاني إذا ثبت من أن هذا اللون من الغناء له أربعة و عشرون طبعا بحسب ساعات اليوم و الليلة، أو المعنى الثالث الذي تشبه به المجموعة الآلة الصوتية في حركتها و نغماتها و رنين أصواتها و هي مقبلة أو مستقرة أو أيبة مع ما تتركه من نشوة وابتهاج في النفوس

---

[1] - Mokhtar hadj slimane, opCité, p20

[2] - Mokhtar hadj slimane, opCité.

بجموع من النحل تنطلق لتمتص الرحيق في وقت الخضرة أو هي تحيط على الأزهار اليانعة و هي آيبة لتضع الشهد و العسل[1]."

"إن استعمال كلمة "**نوبة**" يرجع إلى العهود الأولى للنهضة الموسيقية العربية بالمشرق و من تم انتقلت إلى المغرب الإسلامي و من تلاهم من رجال الموسيقى الذين نزحوا إلى بلاد الأندلس ، والواضح أن هذه الكلمة قد أعترى معناها من التغيرات ما يعتري في العادة سائر المصطلحات العلمية و الفنية قبل أن يستقر بها المطاف على معاني قارة ، ويمكن إجمال هذه المتغيرات في الأطوار الثلاثة الآتية:

الطور الأول : كانت النوبة تعني فيه **الدور الذي ينتاب مجموعة موسيقية** من بين أدوار المجوعة الباقية التي يشملها برنامج النشاط الموسيقي في مناسبة ما، و في هذا المعنى يقول الإصبهاني:"حدثنا حسين بن الضحاك قال:كانت لي نوبة في دار الواثق أحضرها جلس و لم أجلس ..."[2]."

"و فيه أيضا يروي ابن بسام -نقلا عن ابن حيان- وصفا رائعا كاملا لمجلسه أنه عقده المأمون بن ذي النون (أحد ملوك الطوائف) في قصره بطليطلة إذ قال:"و نظمت نوبة المغنين زمرا ..، فهاجوا الإطراب و استخفوا الألباب.. ثم فض الصلاة و الخلع في سائر الطبقات، و تناوب المغنون تلك الليلة الغناء بمقطوعات من شعر عبد الله بن خليفة الملقب بالمصري "[3]."

و لعل مما يدخل في مفهوم تناوب المغنين على المثول بين أيدي الأمراء في المجالس ما ذكره **ألحميدي** في وصف مجلس للأمير محمد بن عبد الرحمن الأوسط حيث قال:" ثم أمر (أي الأمير) بمراتب الغناء و آلات الصهباء"... و لعل

---

[1]-جلول يلس و الحفناوي أمقران،الموشحات و الأزجال الجزء الأول الشركة الوطنية للنشر و التوزيع-الجزائر- ، 1975 ص37.

[2]-الاصبهاني ، كتاب الأغاني،مجلد 7 -ص185- دار الثقافة – بيروت.

[3]- ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الرابع. ص106-107.

من أقدم النصوص الشعرية الواردة في هذا المعنى قول أحد أعلام المذهب المالكي بالأندلس و هو عبد الملك بن حبيب السلمي المتوفى عام 238هـ، و هو:

"صلاح أمري و الذي أبتغـــــــــــي

هين على الرحمن في قدرتــــه

ألف من الصفر ، و أقلل بهـــــــــا

لعالم أربى على بغيتـــــــــــــه

زرياب قد يأخذها قفلـــــــــــــة

و صنعتي أشرف من صنعتــــه"[1]

الطور الثاني : تطور مفهوم النوبة فأصبحت تدل على **جزء أو مقطع من "الصوت"** الذي يرادف معناه الأغنية الموسيقية حسب الاستعمال المشرقي. و هكذا فالنوبة بهذا المعنى تناسب مفهوم " **الحركة الموسيقية**" بوصفها جزءا من المعزوفة الموسيقية السنفونية .

و لعلنا نستنتج هذا المعنى مما أثر عن زرياب "أنه كانت الجن تعلمه كل ليلة ما بين نوبة أي دور إلى صوت واحد"[2] ، و من ذلك نستنتجه من قول جارية استمع إليها بن أبي تميم المعز الفاطمي ثم سألها أن تطلب ما تتمنى فأجابت"أن أغني هذه النوبة ببغداد" فإن ما يدل على شيوع هذه كلمة نوبة بمصر و العراق خلال القرن الرابع الهجري و ما يشير إلى أنها كانت تغني " القطعة المغناة".

الطور الثالث :تطور مفهوم النوبة في هذه المرحلة ، فأصبحت تدل على **إنتاج موسيقي كامل** له مقوماته اللحنية و الإيقاعية ، و قد اكتسبت النوبة مفهومها العلمي هذا في وقت متأخر يميل الاعتقاد إلى أنه بدأ بعد تحول زرياب من بغداد إلى قرطبة حاضرة الخلافة الأموية بالأندلس و منذ ذلك الحين دخلت الكلمة

---

[1]-الموسوعة العربية العالمية.

[2]- المقري ،أزهار الرياض- أجزاء3- بتحقيق السقا و الأبياري و شبلي ، القاهرة 1939-1942 - ص68.

قاموس المصطلحات الموسيقية العربية و هي بدورها خاضعة للتعريفات العلمية ، و لعل من أقدم هذه التعريفات تعريف **أحمد التيفاشي** في القرن السابع الهجري ، فقد ورد فيه أن: " النوبة الكاملة للغناء بالمغرب تقوم على **نشيد** ، و **استهلال**، و **عمل** ، و **مجرى** ، و **موشحه**، و **زجل** و جميعها يتصرف في كل بحر من بحور (أي الأدوار) الأغاني العربية." ثم التعريف الذي ورد في كتاب " جامع الألحان"لعبد القادر بن غيبي المتوفى عام 1435م من أن النوبة هي إحدى الصور الفنية الغنائية التي كانت على عهد المؤلف واسعة الانتشار ، و أنها تحوي في عهده على أربع قطع تسمى:" **القول** ، **الغزل** ، **الترانة** و **الفرداوشت**" ...لكن هذا الموسيقار أدخل في عام 1379م حركة (قطعة) خامسة على النوبة سماها **المستزاد** كما عرّف التادلي النوبة فقال:"هي مجموعة من "**الميازين**"[1] الخمسة " [2].

"إن أول من رتب النوبة بالأندلس هو أبو الحسن علي بن نافع الملقب **(زرياب)** على نحو طريقة أستاذه إسحاق الموصلي فجعل النوبة على عدة أبيات مختلفة الإيقاع و القافية و الغناء من لحن واحد(مقام واحد) ، تبدأ: بالنشيد المرسل بدون وزن أو ضبط للإيقاع ثم تدخل الأوزان الثقيلة و المتوسطة فالمحركات و الأهزاج ، و انتقلت طريقة زرياب من قرطبة إلى طليطلة ، اشبيلية غرناطة ، فإفريقيا و المغرب .و استمر هذا الترتيب في المغرب الإسلامي و لما تزال بلدان المغرب العربي تحافظ على اصطلاح النوبة في سلسلة من الموسيقى بعضها غنائي (صوتي) و بعضها آلي فقط كل ألحانها من **الطبع** الذي تحمل اسمه مع التفريق في الإيقاعات و الأنغام ، و بقيت معالم هذا الترتيب واضحة حتى الآن مع بعض الاختلافات[3] ."

---

[1] - **الميازين** مفردها ميزان و هي أقسام النوبة الخمسة (المصدر ، البطايحي، الدرج ، انصراف ، خلاص) أما **الموازين، جمع ميزان** و هي أصناف الإيقاعات التي تضبط حركة الصنعات المتعاقبة في ميزان النوبة .

[2] - عبد العزيز بن عبد الجليل، مرجع سابق، ص53و54 و54.

[3] - جلول يلس و الحفناوي أمقران، مرجع سابق، ص39.

"و من تم فإن **النوبة الأندلسية** تتألف من خمس قطع متمايزة، ما عدا **الدائرة** و **المستخبر** و **التوشية** ، و هذه القطع الخمس أو الحركات يتقدم كلا منها تمهيد لها **كرسي** و تسمى على التوالي **المصدر** و **البطايحي** و **الدرج** و**انصراف** و **خلاص** أو مخلص و النوبة بهذا الشكل هي التركيب الكلاسيكي للموسيقى الأندلسية " و كان نظام الألحان في الأندلس و شمال إفريقيا يختلف عما يشاع في المشرق العربي ، و إذا كان في مقدور المصطلحات و التطبيق العلمي الحديث أن يخبرنا بشيء فهو في الظاهر من النتاج المحلي ، و يظن من رسالة " **معرفة النغمات الثماني** " أن هناك أربع **مقامات** (أصول) أساسية و هي ، **الديل** ، **زيدان**، **مزموم** و **ماية** ، و من هذه استخرجوا عددا من **المقامات** الفرعية كما يلي:

أ- **ديل:** رمل الديل ، عراق العرب ، مجنب الديل ، رصد الديل ، استهلال الديل.

ب- **زيدان** : حجاز كبير ، حجاز المشرقي ، عشاق، حصار أصفهان ، زور نكدا.

ج- **مزموم** : غريبة الحسين ، مشرقي ، حمدان.

د- **ماية** : رمل الماية ، انقلاب الرمل ، حسين ، رصد[1] ."

" و لطالما اشتبه على بعض الباحثين في الموسيقى الأندلسية فخلطوا بين النوبة و **الطبع**[2] ، و كان من هؤلاء إدريس الإدريسي صاحب كتاب "المنتخبات الموسيقية " فقد ذكر أن الطبع يتركب من خمسة موازين " و كان أحرى أن ينسب ذلك إلى النوبة ، و قد ظل هذا الخلط (و أحسبه لا يزال) قائما في أذهان كثير من رجال الموسيقى الأندلسية بالمغرب[3]."

---

[1]- هنري جورج فارمر،مرجع سابق ، ص294.

[2] - الطبوع:جمع **طبع** و هو اصطلاح مغربي يعني المقام في موسيقى المشرق العربي أو النوبة بالجزائر.

[3]- عبد العزيز بن عبد الجليل، مرجع سابق، ص 55 و ص56.

" و يعرف إدريس الإدريسي **الطبع** في كتابه "المنتخبات الموسيقية "إذ يقول:"إنه عبارة عن جزء من الطرب المشتمل على أربعة و عشرين جزءا " ثم يبرر تسميته الطبع فيقول:" سمي طبعا لأنه يوافق من الطبائع البشرية ما يوافق- أي أن لكل ساعة نوبة تلائم الشعور الذي يحس به المرء في أوقات الليل و النهار-" أما المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد بفاس فقد قابل الطبع بلفظ "**مقـــــــام**" السائد في المشرق العربي .

و الجدول الآتي يوضح أهم تصنيفات تسميات هذه الطبوع أو النوبات التي تعني إجمالا القالب الموسيقي المتعارف عليه في الموسيقى الأندلسية ،و هو يتكون من عناصر أساسية هي المقدمة بأقسامها و الميازين الخمسة المذكورة سابقا بما تحتوي من صنائع:

الأعلام	المدن القديمة	مقامات شرقية أو درجات السلم	مفاهيم موسيقية	مجهولة المعنى	أوتار
الحسين حمدان	عراق العرب عراق العجم الحجاز الكبير الحجاز المشرقي أصبهان	الصبكة الرصد الماية زوركند العشاق الحصر انطلاب(الرمل)	(إنقلاب)(1)الرمل (رمل)(2) الذيل (رمل)(2)الماية (إستهلال)(3)الذيل (مجنب)(4)الذيل (رصد)(5)الذيل	الزيدان غربية الحسين الغربية المحرر	الذيل(6) الحسين الماية

"*جدول تصنيف أسماء الطبوع أو النوبات*"[1]

ثالثا:الإيقاع و الآلات في الموسيقى الأندلسية:

[1]- مرجع سابق، ص57 و 59.

يشكل **الإيقاع** في الموسيقى الأندلسية عنصرا مستقلا بذاته ، و تضطلع بإبرازه آلتان خاصتان هما **الطر** و **الدربوكة** ، و هو لأهميته هذه عد القائم به " **رئيس الموسيقى**" و عدت **آلته** " لجامها و أساسها".

1-دور الإيقاع في الموسيقى الأندلسية :

"و عن وظيفة الإيقاع في الموسيقى الأندلسية إلا ما كان من قيامه بحفظ الميزان و ضبط حركة الألحان و هما صفتان لا تختص بهما الموسيقى الأندلسية دون غيرها من الألوان الموسيقية مهما كان نمطها و جنسها ، غير أن التقصي المباشر لطريقة أداء الميازين يفضي بالباحث إلى الوقوف على مجموعة من المعايير تهيمن على الإيقاع في هذه الموسيقى و تسمه بسمات خاصة تمنحه القدرة على القيام بدور مؤثر في توجيه العمل الفني و خلق أجواء نفسية معينة سرعان ما تستحوذ على المستمع لتخلق من حوله عالما متميزا و تأتي في مقدمة تلك المعايير و السمات **ظاهرة التماثل** و نعني بها تعاقب مجموعة من الجمل اللحنية في نظام إيقاعي واحد يستمر ترجيعه مددا تطول و تقصر تبعا لحجم **الصنعات** التي تحتضنها حركات الميزان الثلاث : **التصدرة، القنطرة** و **الانصراف**. و تسهم هذه الظاهرة بكيفية قوية في خلق ما يوحي بوحدة الشعر لدى المستمعين تحت تأثير صيغ و تركيبات إيقاعية متشابهة يتحدد تواردها من حركة لأخرى سرعان ما تتوطن النفوس على الاستئناس بها[1]."

" و من هنا نستطيع القول إن الإيقاع في الموسيقى الأندلسية يشكل عنصرا قائما بذاته، و لكنه عنصر تكاملي يساهم إلى الجانب النغمي في بناء العمل الفني حتى ليوشك كلاهما أن يكون في خدمة الأخر ، و يرتبط به ارتباطا عضويا ، و يوطئ له المسار الطبيعي و الأمثل ، بل في التحكم في تشكيل بنيته و تشخيص صورته ، و من هنا نستطيع الجزم بأن الإيقاع يولد من خلال توالي الأدوار نوعا

---

[1]- مرجع سابق، ص189 و190.

من الوحدة على مستوى الإيقاع ، شبيها بتلك التي تولدها وحدة الطبع على مستوى اللحن. و إذا كان توالي الأدوار في الموسيقى الأندلسية يخلق لدى المستمع الإحساس بتواتر سياق إيقاعي منتظم و متشابه يسير في تلاحم مع الألحان فمن الطبيعي أن تتولد منه رغبة في الحركة سرعان ما تتحول إلى رغبة في الرقص بمجرد انتقال الجوق من صنعات التصدرة الموسعة الى القنطرة المهزوزة ، و من هنا ندرك بعضا من أوجه الشبه القائمة بين الصنعات في الموسيقى الأندلسية والمتتابعات في الموسيقى الأورو متوسطية على أن هذه الرغبة سرعان ما تعود لتتبدد مع بداية حركة الانصراف السريعة ، و علة ذلك أن وظيفة الرقص في الموسيقى الأندلسية تجافي الحركة الصاخبة المندفعة و ترفض العنف و الجموح ، و لكنها في مقابل ذلك تبدو أكثر انسجاما من الحركة المترنحة ، و الهزة المتهادية، و الانعطافة المتأنية، و الانحناءة الحالمة و يضطلع الإيقاع في الموسيقى الأندلسية بدور تنشيط المستمع و تشجيعه على مواكبة الاستماع ، و يتجلى ذلك بوضوح عند انتقال الجوق من التصدرة إلى القنطرة ، حيث تهتز الحركة فيشعر المستمعون و خصوصا غير المتمرسين منهم على " الآلة" بالرغبة تتجدد فيهم بالحساس يسري في ضلوعهم ، و تزداد تلك الرغبة و هذا الإحساس احتداما و قوة كلما توغل في صنعات الانصراف[1]."

2-الآلات الموسيقية في جوق الموسيقى الأندلسية :

" يعد النظر في موضوع الآلات الموسيقية التي يحتضنها جوق الطرب الأندلسي بمثابة قراءة أخرى لتاريخ موسيقانا الأندلسية ، ذلك أن الآلات واكبت سائر مراحل تطور هذه الموسيقى انطلاقا من مرحلة نشوئها و حتى وضعها القائم اليوم ، و من جهة أخرى فهي تشكل منفذا آخر لمعاودة النظر في قواعد الموسيقى الأندلسية لما لها من دور في بلورة النظريات و تشخيصها على المستوى التطبيقي

[1] - مرجع سابق، ص191.

و إضفاء الطابع العلمي عليها و لئن كانت بعض الآلات قد أكدت صلتها بالموسيقى الأندلسية و استأثرت بعزف ألحانها و ضبط إيقاعاتها منذ أول ظهورها على أرض الأندلس كما هو شأن **الرباب** و **العود** و **الطر** ، فلقد تهيأ لآلات أخرى أن تتسرب إلى الجوق الأندلسي فيما بعد ، و أن تضطلع بأدوار تتفاوت أهميتها ، بل إن إحداها مثل **الكمان** يتسع حجم استعمالها حتى لتكاد تصبح الآلة التي تحتل مركز الصدارة من بين مجموع الآلات الوترية في الموسيقى الأندلسية ، و لقد أفضى دخول آلآت جديدة حظيرة الجوق الأندلسي إلى ارتفاع عدد العازفين ، وهكذا فبعد أن كان عدد هؤلاء في الجوق الأندلسي حتى العقد الرابع من القرن قد بلغ العشرة فيهم عازف الرباب ، و عازفان على الكمنجة و آخران على العود و صاحبا الطر و **الدربوكة** ، عرف الجوق الأندلسي تضخما متزايدا ، و تكاثر أعضاؤه ، و أصبح يشكل بحق ما يكاد يشبه الأركسترا الغربية في تعدد آلاتها و وفرة منشديها و الواقع أن طبيعة التركيب اللحني الذي يمتاز به الموسيقى الأندلسية من بين أصناف الموسيقى العربية ساعدت على استقطاب مجموعة كبرى من الآلات ما بين وترية و هوائية خلال مسيرتها التاريخية الطويلة بل إن من الممارسين المعاصرين من لا يجدون أي حرج في استضافة آلات غربية من صنف الآلات الثابتة الأنغام مثل **البيانو** و **آلات النفخ النحاسية و الخشبية**، و هي آلات استحال اللجوء إليها في المالوف التونسي نظرا لعجزها عن أداء درجات المقامات الشرقية التي تقوم عليها هذه الموسيقى[1]."

3-وضعية الآلات في جوق الموسيقى الأندلسية :

"تكون مجموعة العازفين في الجوق الأندلسي شكل **منحنى** و يخضع العازفون في جلستهم للنظام التالي :

---

[1]-- مرجع سابق، ص217.

1-يحتل رئيس الجوق مكان الصدارة من المجموعة ، بحيث تتأتى رؤيته سائر العازفين ، و يتسنى له بدوره النظر إليهم بسهولة كاملة و العادة أن يمسك الرئيس بآلة الرباب أو العود و الكمنجة الأولين.

2-يجلس على اليمين رئيس الجوق عازفو الكمنجة ، و على يساره العوادان .

3-يجلس المنشد و الطرار و الدرابكي بالتوالي في الطرف الأقصى ليسار الرئيس، و قد اقتضى التطور الذي عرفه تركيب الجوق الأندلسي إدخال بعض التغيير على وضعية أعضاءه ، فأصبح يضم صفين أو أكثر ، يحتل أولهما العازفون الرئيسيون، و أصحاب الإيقاع، و المنشد، و حاملو الآلات التي تضطلع بالتحاور معه في الإنشاد و الموال ، و يحتل صفه الثاني باقي العازفين ، بما فيهم ناقر الشيلو و إلى جانبهم المنشدون المساعدون [1]."

رابعا:ظهور الموشحات بالأندلس:

1-تعريف الموشح الأندلسي:

"يعرف ابن سناء الملك الموشح بقوله:"كلام منظوم على وزن مخصوص، و هو يتألف في الأكثر من ستة أقفال و خمسة أبيات و يقال له التام ، و في الأقل من خمسة أقفال و خمسة أبيات يقال له الأقرع ، فالتام ما ابتدئ بالأقفال و الأقرع ما ابتدئ فيه الأبيات "، وعرفه محمد بن شنب الجزائري بأنه قصيدة نظمت من أجل الغناء[2]."

" و الموشحات نظم مخصوص نشأ بالأندلس في أواخر القرن الثالث الهجري، اتخذ معناه من الدلالة اللغوية للوشاح و الإشاح ، بما في ذلك من معاني

---

[1] – مرجع سابق. ص219.

[2] - ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل التوشيح ، تحقيق .جودت الركابي ، دمشق 1949، ص25.

التنميق والتزيين. اختلف النقاد في أصل الموشحة، أأندلسية أم مشرقية، والمرجَّح أن الموشحة فن أندلسي أصيل، وأن شبهة الموشح المنسوب إلى الشاعر المشرقي ابن المعتز(توفي سنة 295هـ) والذي مطلعه :

أيها الساقي إليك المشتكى   قد دعوناك و إن لم تسمع"[1]

"زعمٌ لا يثبت عند التمحيص، وأنّ هذه الموشحة للوشّاح الأندلسي ابن زهر، المعروف بالحفيد(توفي سنة 595هـ) [2]."

" و قد ذكر كامل الكيلاني في كتابه " نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي ":

"لو لم يخترع الأندلسيون الفن المسمى بالموشحات لاخترعه الشرقيون فقد كان حتما أن يؤدي الغناء و مجالسه في الشرق إلى نفس الدرجة هذه النتيجة التي انتهى إليها في الأندلس"[3]."

" و في كتاب الذخيرة أن :" أول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا و أخترع طريقها ، **محمد بن محمود القبري الضرير** ، و كان يصنعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العامي أو الأعجمي _و يسميه **المركز**_ و يضع عليه الموشحة دون تضمين فيها و لا أغصان [4]."

"يقول ابن خلدون :"أما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم ، و تهذبت مناحيه و فنونه و بلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فنا

---

[1]- الكريم- د.مصطفى عوض- ، كتاب فن التوشيح ،بيروت 1959 ، ص96 .

[2]-الموسوعة العربية العالمية النسخة الرقمية، صدرت سنة 2004.

[3]-كامل الكيلاني ،كتاب نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي،ط القاهرة 1924،ص227.

[4] – د. محمد زكرياء عناني،كتاب الموشحات الأندلسية –الكويت- جوان 1980، ص18.

سموه بالموشح،و ينظمونه أسماطا أسماطا و أغصانا أغصانا ، يكثرون منها و من أعاريضها المختلفة"[1]."

"و يتناول ابن شاكر الكتبي مؤلف" **فوات الوفيات** " الموضوع بدوره فيقول:"و قيل إن **ابن عبد ربه** صاحب العقد أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات ، ثم نشأ **يوسف ابن هارون الرمادي** ، ثم نشأ **عبادة بن عبد الله** ، و هو ابن ماء السماء فأحدث التصغير (لعلها التضمين الذي جاء ذكره في " الذخيرة" و إن يظل المعنى غامضا)، و ذلك أنه اعتمد على موضع الوقف في المراكز[2]."

و الآراء حول النشأة الأندلسية للموشحات تبقى أكثر من أن تحصى ، و لكن ليس معنى هذا أن الموشحات ظاهرة مستقلة لا علاقة لها بالشعر العربي فمؤلفوا الموشحات هم أولا و أخيرا شعراء عرب و هذه الحقيقة لا ينكرها حتى المستشرقون المنادون بأن في الموشحات عناصر إسبانية محلية .

"و يرى المستشرق الإسباني " **إيميليو غارثيا غومث**" أن الموشحات تضمنت عناصر عربية أصيلة و في بناءها الفني تشابه كبير مع بناء المسمطات و المخمسات و لكنه يعتقد أن الموشحات عناصر إسبانية محلية تتمثل في الجزء الأخير من الموشحة أي في **الخرجات**[3]."

2-تركيب الموشحة :

---

[1]- عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين بن خلدون، ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر و من عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، نسخة محققة لونان، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع بيروت لبنان 2004م ص 612.

[2]- شاكر الكتبي ، كتاب فوات الوفيات،ط .محي الدين 1951م –ج1- بيروت، ص425.

[3]-د. محمد زكرياء عناني،كتاب الموشحات الأندلسية –الكويت- جوان 1980، ص19.

"الموشح وحدة فنية متكاملة سواء للناظم أو القارئ أما تسمية أجزاءه فيرجع إلى الذين أمعنوا النظر فيه اللمام و تمييزه عن غيره من فنون النظم ، و لعل أول من فعل ذلك هو الفارض السعيد أبو القاسم هبة الدين جعفر بن سناء الملك (1155م-1211م) في كتابه" دار الطراز في عمل الموشحات ". و يتركب الموشح من جزأين أساسيين:

1)-المطلع ، القفل ، الخرجة.

2)-البيت.

تبدأ الموشحة **بمطلع أو المذهب** يتألّف في أقل صوره من شطرين يسمَّى كل منهما :**الغصن** .ويطلق على مثل هذا الموشح اسم **الموشح التام** .ويعقب المطلع ما يسمى بـــ**الدور**، ويتكون في أقله من ثلاثة **أسماط** (أي أشطار شعرية). ويتكون السمط في أقله من **قسيم** واحد أي **مقطع شعري** واحد. والموشح الذي يبدأ بالدور مباشرة دون مطلع يسمى الموشح الناقص أو **الأقرع.**

و يعقب الدور ما يسمى بـــ**القُفل**، وهو يماثل المطلع في عدد **الأغصان** و**نظام القافية**. ويسمى آخر قفل في الموشحة بـــ**الخرجة** وهي تأتي على ثلاثة أحوال:

-1عربية فصيحة. 2- عربية عامية. 3- أعجمية."[1]

أما **البيت** في الموشحة فيختلف عن البيت في القصيدة؛ ذلك أن بيت القصيدة التقليدية يتكون من صدر وعجز، أما بيت الموشحة الأول مثلاً فيتكون من **المطلع** و**الدور** و**القفل** .وقد يصل عدد المقاطع الشعرية في البيت الواحد إلى سبعة مقاطع أو تزيد. مثال ذلك، البيت الأول من موشحة ابن اللبانة (ت: 507 هــ)

---

[1] - جلول يلس و الحفناوي أمقران، مرجع سابق.

	غصن	غصن
مطلع	شاهدي في الحب من حُرقي	أدمع كالجمر تنذرف
	سمط	
	تعجز الأوصاف عن قمر	
	سمط	
دور	خـــــده يُـــــدمى من النـــظر	
	سمط	
	بشـــــر يسمـــو على البشـــر	
	غصن	**غصن**
قفل	قد براه الله من علق	ما عسى في حسنه أصف

و للخرجة أهمية خاصة في الموشح .وقد أفرد لها ابن سناء المُلْك في كتابه" دار الطراز في عمل الموشحات"، حديثًا خاصًا بها. ويمهد الوشاحُ غالبًا في الدور السابق بما يسمى الالتفات نحو حركة الختام، ويتضمن ألفاظًا مثل **شدا** و**غنى** و**أنشد** يرتكز الموشح على التنويع في القوافي، وهو بذلك يشبه المخمسات و المسمطات التي عرفها المشرق. و تمثل القافية لونًا من ألوان الحرية أوجدها الموشح في الشعر. ذلك أن قوافي المطلع قد تأتي متفقة أو مختلفة، على حين أن قوافي الأدوار لابد أن تتفق. ثم يأتي القفل ولابد أن يماثل المطلع اتفاقًا أو اختلافًا في القافية .

عالج الموشح موضوعات الشعر المعروفة، وإن كان الغزل ووصف الطبيعة ومجالس الخمر والغناء أكثر دورانًا على ألسنة الوشاحين. ويأتي في المرتبة الثانية المدح ووصف القصور والتهاني كما اختص **مدح الرسول (ص)** بقدر من طاقة

الموشحة الشعرية. ومن أشهر الوشاحين في الأندلس: عبادة بن ماء السماء، وابن عبادة القزاز، و أبوبكر محمد بن أرفع رأسه، وابن اللبّانة، وابن الزقاق والأعمى التُّطَيْلي، وابن بقي و مدغليس، وابن زهر الحفيد. و لكن الموشح بلغ على يد **لسان الدين بن الخطيب** ذروة ازدهاره. و لا تُذكر الموشحات إلاّ ويُستشهد برائعة ابن الخطيب :

جادك الغيث إذا الغيث همى	**يا زمـان الوصـل بالأندلـس**
لم يكن وصلك إلا حلما	**في الكرى أو خلسة المـختلس**

خامسا:التعريف ببعض الآلات الموسيقية :

1-البيانو:

" آلةُ موسيقية ذات لوحة مفاتيح، تُحدث الأصوات بفعل ضرب مطارق صغيرة مُبطّنة على الأوتار. ويُصدر البيانو عددا كبيرًا من الأصوات الموسيقية، إذا ما قورن بمعظم الآلات الأخرى. و يستطيع الموسيقار أن يعزف عدَّة أنغام وبدرجات علو وانخفاض واسعة الاختلاف وبسرعة فائقة. و تعتمد درجة علوّ النغمة على الشدة التي يَضرب بها الموسيقار على المفاتيح. و البيانو مهم لعدة أنواع من الموسيقى، وقد كتب معظم المؤلفين الكلاسيكيين الموسيقى للعزف المنفرد أو المشترك أو العزف على البيانو الذي يصاحب الغناء. ويُستعمل البيانو كذلك لعزف موسيقى الجاز و الروك والأنواع الأخرى.أجزاء البيانو ، للبيانو العادي سبعة أجزاء رئيسية: 1- الأوتار 2- لوحة المفاتيح 3- أجهزة الأداء 4- الدوّاسات (البدالات) 5- الإطار 6- لوحة الصوت 7- الصندوق[1]."

---

[1]-الموسوعة العربية العالمية الرقمية.

2-الطار أو الطر:

"تعد أهم آلات النقر لدى التلمسانيين قديما و حديثا ، كونها تعتبر أساس الإيقاع ، و هي تتكون من حزام خشبي دائري يشد عليه رقعة من الجلد المدبوغ و تحف الدائرة أجراس من نحاس أصفر ، يستطيع الموقع على آلة الطر استخراج أصوات جميلة و متعددة منها و ذلك بتغيير طريقة العزف ، فبدلا من أن يضرب على أطراف الطار بكامل اليد أصبح للأصابع رنين خاص يختلف عن صوت اليد كاملة و الذي بدوره يختلف عن القرع في الأماكن المختلفة.و عادة ما تكون درجتها الموسيقية أقل من الآلات الوترية كي لا تطغى عليها ، و يمسكها الموقع بيد واحدة و يقرع باليد الأخرى مع تحريكها ليحدث اضطراب الأجراس .

3-الدربوكة:

هي إحدى الآلات الإيقاعية الأكثر أهمية في البلدان العربية ، و هي آلة من الخزف _الطين_ أو الخشب : يشد على الطرف العريض منها سطح جلدي أو بلاستيكي يصنع جسم الدربوكة .

يمسك العازف الدربوكة تحت ذراعه، أو بين رجليه و ينقر على سطحها بكلتا يديه ، فيكون الصوت الذي ينبعث من الأنامل رقيقا أما الذي يحدث بالكف كله فيكون غليظا ، و ينتج اثر ذلك صوتان إيقاعيان ، هما دم تك[1] ".

4-الرباب :

" الرباب آلة عربية بدائية وجدت في الصحراء البادية في القرون الأولى بعد الميلاد ، و حينها كانت ذات وتر واحد ، ثم ذات وترين متساويين في الغلظ،

---

[1]-François, René Tranchfort, « Les instruments de musiques dans le monde », Édition du seuil 1980, p99.

ثم ذات وترين متفاضلين ثم ذات أربعة أوتار يتفاضل غلظ كل اثنين منها على الآخرين[1]".

" و ينسب بعض الباحثين أصل الرباب إلى العهد الهندي ، أي خمسة آلاف سنة قبل الميلاد، حيث كان إمبراطور الهند "رفانا" يعزف على آلة ذات وترين فقط و قوس تسمى رافانسترون ، و قد مرت هذه الآلة بمراحل عدة ، إذ انتقلت من العهد الهندي إلى العرب في القرن الأول من الميلاد و تطورت حتى أصبحت تسمى رباب لتعرف شهرة كبيرة في القرن التاسع بانتقالها إلى أوربا من خلال الفتوحات الإسلامية لبلاد الأندلس[2] . "

5-العود:

"آلة وترية تحدث أصواتا بواسطة العزف على الأوتار ، و تتكون من صندوق مفرغ رنان بيضاوي الشكل عبارة عن عدة شرائح تصنع من خشب الجوز ، و فائدته تضخيم الأصوات الصادرة من اهتزازات الأوتار ، و هناك غطاء من الخشب الأبيض يغطي وجه الصندوق الرنان يطلق عليه صدر العود و به ثلاثة فتحات ، تقع الفتحة الكبرى في منتصف العود تقريبا و الفتحتان الصغيرتان في النصف السفلي من العود ، يبلغ طول جسم العود نحو نصف متر و عرضه حوالي ثلاثون سنتيمتر و عمقه خمسة عشر سنتيمتر و تميل الرقبة – و هي الجزء العلوي من العود– إلى الخلف و تثبت في ثقوب الجزء النهائي ، بعدها المفاتيح التي تربط فيها الأوتار من ناحية و تثبت في المشط من الناحية الأخرى بنهاية العود.

---

[1]-Mahmoud Guettât, opcit,1980 p240.
[2]- François, René Tranchfort,opcit ; p191-192 .

ترتب أوتار العود في ازدواج بهدف تضخيم الصوت ، و يختلف عدد الأوتار في العود و كذلك المادة التي تصنع منها ، و قد يشد على العود خمسة أوتار مزدوجة موازية لسطح الصندوق الرنان و أحيانا يضاف وتر سادس و الأوتار إما جلدية تصنع من أمعاء الحيوانات أو من النايلون أو من الحرير الملفوف بالسلك[1]."

6-الكمان:

"آلة الكمان أقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس في تاريخ العالم كله ، و هي آلة هندية قديمة يرجع عهدها إلى أكثر من خمسة آلاف سنة قبل الميلاد ، و اسمها **رافانا سترون**، و هي ذات وترين أو ثلاثة غير أنها لم تتقدم فاندثرت.

و يرجع للعرب الفضل في إحياء آلات القوس ، حيث وجدوا الآلة الوترية المعروفة بالرباب ، و منها تطورت آلة الكمان و أصبحت تشغل المحل الأول بين جميع الآلات الوترية خاصة عند الإفرنج ، كونها تعبر عن موسيقاهم بجدارة و استحقاق ، فوصفوها بأنها "سلطانة العواطف و ملكة الآلات في الترجمة عن الأحاسيس"[2]."

"و تعني كلمة رباب عند العرب عدة أشكال من الملاهي القومية، فربما كان النوع القومي منها ذو الصدر المسطح و على هذا المنوال أطلق الفرس لفظة **كمنجة (كمان)** ، و معناه قوس على الآتهم القوسية ، و هناك نوع خاص سموه **الغيشك** ، و استعمل القوس منذ زمن إخوان الصفا و ابن سينا و ابن زيلة...[3]."
و قد أودع البشر في آلة الكمان ، نتيجة لإتقانهم صناعتها ، أسرارا عجيبة و مزايا مدهشة غريبة حيث أصبح كامنا في أوتارها الساحرة و بطنها المجوف

---

[1]-محمود أحمد الحفني،مرجع سابق ،ص71.
[2]-نفسه، ص66.
[3]- هنري جورج فارمر ، المرجع السابق ص 302.

و قوسها المنسق من القوة و المزايا و الأساليب المدهشة ما لا يحصى له عد في إخراج العبارات الموسيقية المختلفة، فهي "مصنوعة من ألواح رقيقة تشتمل على أربعة أوتار يمكن الدس عليها بجميع الأنامل و تقرع بحك عود أيضا كالرباب ، و كل وتر نزل عن الذي يليه بأربعة درج ، و كل وتر أغلظ من الذي يليه ، و الغليظ إذا قرع من غير دس فتلك **يكه** و بالدس بعد أصبعين عن العتبه **دوكه** و بالوسطى **سيكه** و بالبنصر **جهاركه** و ينتقل الذي يليه من غير دس **بنجكه** و بالسبابه **ششكه** و بالوسطى **هفتكه** و هكذا على الترتيب"[1].

7-الكويترة :

" تسمى الكويترة بتسميات مختلفة، فهي العود المغربي و عود الرمل و التونسي ، و أخذت هذا الاسم(كويترة) من الأسبان حيث كانوا يسمونها guitara [2] ".

"و هي آلة وترية مغاربية توجد في الجزائر خاصة بتلمسان و العاصمة كما توجد في كل من تونس و المغرب ، و هي مأخوذة من أضلاع محدبة على شكل فخذ البقر و تحتوي على ثمانية أوتار ، كل وترين يتناسبان في درجة واحدة علوية كانت أو سفلية ، فترجع الأوتار إلى أربعة فقط تقرع بريش الطير مصنوع كبري القلم ، و يعفق على وترين منها بالسبابة و البنصر ...

تشبه الكويترة العود العربي إلا أنها أصغر منه قليلا بالنظر إلى صغر الصندوق المصوت ، كما أن هيئة هذه الآلة أكثر استطالة و ما تزال تحافظ على شمسيتها الوسطى الوحيدة و على أوتارها المزدوجة الأربع المصنوعة من الأمعاء[1] ".

---

[1]-أبو علي الغوثي بن محمد،كتاب كشف القناع عن آلات السماع ،دار موفم للنشر،الجزائر 1995ص 187.

[2]-François –rené Tranchfort ; opcit, p153.

8-المندولين :

آلة وترية تتألف من أربعة أوتار تماثل العود في شكلها و هي من فصيلته و لكن صندوقها المصوت أصغر و صوتها أحدو و هي على أحجام مختلفة. يوضع على رقبة هذه الآلة دساتين تبين مواقع العفق ، حيث يعزف عليها بالنقر على الأوتار بواسطة الريشة.

" يعود أصل المندولين إلى القرن الخامس عشر إذ نشأت و تطورت انطلاقا من آلة شبيهة بها تدعى ماندولا ، و هي أكبر حجما يشد عليها أربعة أوتار معدنية مزدوجة تسوى فيما يماثل تسوية أوتار المندولين مع انخفاضها عنها ديوانا كاملا[2]."

9-القانون:

اسمه القانون مطابق لمعناه (القانون الذي يشرع)، أو القاعدة أو العرف والعادة، و هو آلة شرقية قديمة يعود عهدها إلى اليونان الأقدمين قبل عهد فيتاغورس ، و كان لها الفضل في اختراع البيانو.

" يعتبر من أهم الآلات الموسيقية الشرقية و أطربها صوتا ، و منها ما يعرف بالقانون الكبير و يشدون عليه عادة أربعة و عشرين وترا و كل وتر له صوت خاص به و القانون بشكله المتداول الآن ، آلة إسلامية يرجع عهدها إلى العصر العباسي، و قد عزا بعضهم اختراعها إلى أبي ناصر الفارابي الفيلسوف

---

[1]-Mokhtar hadj slimane ; opcit, p73.

[2]-محمود أحمد حنفي، مرجع سابق ، ص88.

المعروف، إلا أنه من المحقق أن تلك الآلة ترجع إلى ما قبل ذلك بكثير و للعرب فضل استكمالها و تهذيبها على النحو الذي نعرفها عليه[1]."

و تعتبر هذه الآلة من الآلات المفضلة بالمغرب العربي ، و تستعمل لدى بعض الأجواق الموسيقية بتلمسان ، و هناك آلة على هذا المنوال أيضا هي السنتير ، إلا أن أوتارها من نحاس و تقرع بعودين رقيقين و تعتبر شقيقة لآلة القانون ، بل إن الفارق بينها لم يكن محددا في جميع العصور فقد نبر عن آلة السنتير بريشة في بعض الممالك كما صنعت أحيانا على شكل مثلث أو شبه منحرف قائم الزاوية[2].

10-الآلات النفخية :

"**الناي:** في شكله المتعارف عليه قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين يتم النفخ فيها على حافة فتحتها المواجهة لشفتي النافخ و يحدد حجمها بحسب طول الأجزاء التي تنفصل بين العقد الظاهرة على القصبة و التي تشتمل على ستة ثقوب من جهة حسب نسب مخصوصة، كل ثلاثة منها تسد بالسبابة و الوسطى و البنصر لأحد اليدين و تسد الثلاثة المتبقية بنفس أصابع اليد الأخرى ، و يسد الثقب السابع الذي يجعل في الجهة المقابلة لسائر الثقب بالإبهام، و الاختلاف في طول العود الهوائي لقطعة الغاب هو الذي ينتج عنه اختلاف مساحة الصوت من ناي لآخر ، و كل ناي يتكون من قطعة غاب تحتوي على تسعة عقد و ذلك بالرغم من اختلاف نسب الطول ، أي اختلاف بين ناي و آخر في الطول ، حيث يتراوح طول الغاب المصنوع منها في الغالب بين 20سم و 80سم ، و يبعد الثقب و الذي

---

[1]-سليم الحلو ، المرجع السابق، ص169.
[2]-أبو علي الغوثي بن محمد، المرجع السابق ص207.

يليه يكون متفاوت بحسب أبعاد المسافات الصوتية بموجب ترتيب أهل الصناعة الموسيقية[1]."

---

[1]- François –rené Tranchfort ; opcit, p21-20.

الفصل الثاني

"مراحل ظهور الموسيقى الأندلسية بتلمسان"

تمهيد:

إن الموسيقى الأندلسية التي ظهرت بأوربا أي الأندلس بالتحديد ،و التي انتقلت إلى المغرب العربي قد اقتبست مصطلحاتها من المعجم العربي بالمشرق لكن هذه المصطلحات تغيرت مدلولاتها و معانيها الأصلية نظرا للتفاعل الحضاري الذي شكل ميزات و خصائص تنفرد بها ،مما خلق موسيقى مستقلة بنفسها تميزت بعبقرية التناغم بين الموسيقى كفن و علم إبداعي عزف على أوتار الأحاسيس الإنسانية،و الذي خلق كما ثريا يعبر عن القومية و التاريخ الأندلسي الذي أنتجه الفاتحون العرب القادمون من المشرق ، الذين أهدوا عصارة إلهامهم في مسيرة دامت الثمانية قرون تقريبا، ليخلقوا بعد ذلك الاستثناء ، من استعمار مدمر إلى استعمار منتج للفكر،وهذا قبل أن تأتي مرحلة ضعف المسلمين و انقسامهم إلى طوائف ،و تظهر الحروب الصليبية لتتكر أي فضل لهذه الحضارة على الغرب و تحاول طمس كل معلم يدل عليها ، و تفتك بالمسلمين الذين جعلوا من أوربا منارة للعلم و السلام و الفن .

"و كان شمال إفريقيا بأكمله متأثرا تأثرا عميقا بفنون الأندلس على الأخص و قد اعترفوا صراحة بالأثر الذي خلّفه أبو الصلت أمية[1] و ابن باجة[1] في علم

---

[1]- **أبو الصلت أمية** بن عبد العزيز بن أبي صلت ولد في بدنية سنة 480هـ/1068م و أقام في اشبيلية في الأندلس و قضى بها شبابه ثم انتقل إلى مصر فأكرمه وزيرها الأفضل شاهنشاه ثم غضب عليه في قضية السفينة الشهيرة فسجنه في خزانة الكتب فزاده ذلك علما بالفنون و بعد خروجه من السجن انتقل إلى إفريقيا _تونس_ فاستقبله ملوكها الصنهاجيون ، و كان من أمتن علومه الفلسفة و الطب و التلحين وولعه بالموسيقى و براعته في ضرب العود. (صالح المهدي ،كتاب الموسيقى العربية(تاريخها و أدابها) ، دار الغرب الإسلامي ، الطبعة الأولى، بيروت لبنان 1993 ص 97).

الموسيقى و ازداد تأثير أهل الأندلس في إفريقيا زيادة ملحوظة بعد سقوط اشبيلية في العام 1248م .و طرد ما يقرب من نصف مليون نسمة إلى الشمال الإفريقي، حيث أقاموا بها و نقلوا إليها من كنوز الموسيقى ما كان في الأندلس و غدت تلك البلاد **وارثة** لهذه الفنون...[2]."

و هذا ما سأحاول التطرق إليه من خلال الفصل الثاني الذي تميز بمرحلة جديدة من احتكاك مهاجري الأندلس بالسكان المحليين لشمال إفريقيا ،و خصوصا بالجزائرو **تلمسان** بالتحديد.

---

[1]– **ابن باجة**،هو أبو بكر محمد بن الصائغ عرف باب باجة فهو أندلسي سرقسطي متضلع في الفلسفة و اعتبر في القرن السادس للهجرة و الثاني عشر للميلاد فيلسوف الأندلس ، و كان أيضا أديبا ضليعا و موسيقيا بارعا يؤلف موشحاته و يلحنها ، وصفه ابن خلدون بصاحب التلاحين المعروفة ، تقلد المناصب العليا في الأندلس حتى وصل الى الوزارة عند أمير سرقسطة أبو بكر إبراهيم بن تيفلويت في عهد المرابطين و استمر في هذا المنصب عشرين سنة . (المرجع السابق،ص 93).

[2]–عبد الحميد مشعل ، موسيقى الغناء العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون،الجزائر 1995،ص38.

المبحث الأول

انتقال الموسيقى الأندلسية إلى أقطار المغرب العربي

أولا:لمحة من الحضارة الأندلسية قبيل سقوطها و هجرة أهاليها إلى بلاد المغرب:

"لما انهارت **الخلافة الأموية**، انقسمت الأندلس إلى إمارات وطوائف، وظلت شمس الأدب والفكر ساطعة رغم تطاحن هذه الدول. وعرفت الأندلس في هذه الفترة المضطربة طائفة من أعظم مفكريها وأدبائها وشعرائها. فقد كان أكثر حكام الطوائف وأمرائها من رجال الفكر والأدب، ومن ثمّ حظيت الحركة الثقافية بتشجيعهم وحفزهم لها. من أشهرهم حاكم إشبيلية الشاعر **المعتمد بن عباد** وكذلك **المُظَفَّر** وابنه **المتوكل**، ثم **المعتصم بن صُمادح** أمير ألمريِّة و**المقتدر** و**المؤتمن** من بني هود في سرقسطة. كما برز الفقيه العالم (**ابن حزم**) (توفي سنة 456هـ) و(**ابن حيَّان**) مؤرخ الأندلس (توفي سنة 469هـ) و(**ابن زيدون**) درة الشعر والشعراء (توفي سنة 469هـ) وغير هؤلاء كثيرون[1]."

"وعندما استولى **المرابطون** على الأندلس بقيادة يوسف ابن تاشفين (493-541هـ) (1146 – 1099م)، تألقت بعض الأسماء اللامعة في مختلف مجالات المعرفة. و وصلت الأندلس في هذا العصر أعلى درجات الازدهار الأدبي والفكري والحضاري. فقد كانوا كما يقول المستشرق الإسباني **جوليان ربيرا**(jusepe-de Ribera): "هم الشعب الأوروبي الوحيد الذي ازدهرت عنده الفنون بشتّى صنوفها، والآداب والفلسفة وغيرها ازدهارًا عظيمًا. وحينما نهضت أوروبا نهضتها الفلسفية والفنية والعلمية والأدبية في القرنين الثاني عشر والثالث

1- الموسوعة العربية العالمية النسخة الإلكترونية، صدرت سنة 2004.

عشر الميلاديين كانت الأندلس من أكبر شعوب أوروبا تأثيرًا في الفلسفة والفلك والطب والقصص وشعر الملاحم"[1]."

"ولما حَلَّ **الموحِّدون** حكامًا للأندلس (541-668هـ ، 1146-1269م)، انطلقت حركة الفنون والعلوم بقوة أكبر في مجالات التأليف والبحث والبناء والعمران، فازدهرت على عهدهم الدُّور العلمية في مختلف المدن الأندلسية في **قرطبة** و **إشبيلية** و **بلنسية** و**غرناطة** و **مرسية** ونشط التأليف في مختلف العلوم والفنون. و من الأسماء اللامعة لهذا العصر" ابن طفيل" صاحب رسالة حيٍّ بن يقظان (ت571 هـ) ؛ والفيلسوف" ابن رشد" (توفي سنة 594 هـ)؛ و"ابن بشكوال" صاحب كتاب الصلة (توفي سنة 578هـ)، وغيرهم كثيرون[2]."

"والمقصود بـ "غرناطة" الموسيقي الأندلسية أو الكلاسيكية ، وهي في اصطلاح الموسيقيين وأهل الطرب" الصنعة "، ولكن لماذا ارتبطت هذه الموسيقى أساسا بغرناطة ؟ مع العلم أنها مدينة لم تشتهر بالموسيقى قدر اشتهارها بالعلم بينما المدينة الأندلسية التي أطبقت شهرتها الموسيقية الآفاق في جميع الأندلس وعدوة المغرب وأوروبا هي إشبيلية .

وكل ما هو متوارث من موسيقى أندلسية بالمغرب الأوسط إنما تعود أصوله إلى إشبيلية، لكن الناس تلقوا بغرناطة تعاطفا معها ، وشوقا إليها بعد سقوطها وهجرة سكانها .

---

[1]- **أنظر** الموسوعة العربية العالمية النسخة الإلكترونية، صدرت سنة 2004.

[2]- نفسه.

على أن غرناطة قد " استأثرت بالغناء والمغنين في أول عهد الأندلس بهذا الفن، فإنه بتقادم الزمن انتقل مركز الغناء إلى أشبيلية حتى صارت شبه عاصمة لهذا الفن "[1].

"كذلك تبع الموحدون نفس خطى الفاطميين حيث كان لهم كذلك أجواق و فرق موسيقية وعسكرية تؤدي النوبة، و قصر الموحدون الآلة من الطبول على السلطان، و حظروها على من سواه من عماله و جعلوا لها موكبا خاصا سمي **الساقة**[2]."

و لما اضمحل شأن الموحدين وضعف أمرهم بالأندلس والمغرب في أوائل القرن السابع الهجري. بعد أن دام ملكهم نحو مائة وثلاثين سنة انحصرت الدولة الأندلسية منزوية في الركن الجنوبي الغربي في مملكة صغيرة هي **غرناطة** تحت حكم بني الأحمر (668- 798 – هـ)(1269 – 1395م) الذين امتاز عصرهم بنصرة العلوم والآداب. وقد نبغ في هذا العصر شعراء وكتاب ومفكرون ومؤرخون كبار، على الرغم من سوء الأحوال السياسية وعدم استقرارها.وبحلول عام 798هـ ــ 1395م، وصل المدّ الصليبي مداه وسقطت غرناطة سنة 1492م و أنهد آخر معقل للإسلام في أوروبا.

"و من ثمّ أصبحت الهجرة الملاذ الأخير و حلا غير سار لمسلمي الأندلس، بعد أن ظهر الحقد الدفين من قبل السكان الأسبان الأصليين، حيث أصبح الدمار يلحق كل ما هو طراز عربي إسلامي ، من معمار و تحف كالمساجد و القصور، و كل ما يرمز للثقافة الإسلامية حيث إن الآلاف إن لم نقل الملايين

---

[1]– ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق وضبط وتعليق للدكتور شعيب مقنونيف، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص18–20.

[2]– توفيق المدني كتاب "تاريخ الجزائر العام"ط الجزائر 1960.

من الكتب في شتى المجالات وخصوصا في مجال الموسيقى الأندلسية تم حرقها في المكتبات و المراكز الثقافية لذلك العصر ، فلو بقيت لكان بالإمكان فك رموز العديد من الأشياء التي بقيت غامضة[1]."

" مع العلم أن الوجود الأندلسي في بلاد المغرب قد بدأ مع الدولة الأموية حيث كانت آنذاك تبحث عن قاعدة أندلسية لتواجه به المد الفاطمي[2]. "

"و ما يؤكد صحة هذه المقولة ما أورده السيد مختار حاج سليمان في كتابه حيث يقول:"في المقابل لم تكن هذه الهجرات التي جاءت في اللحظة الأخيرة فريدة من نوعها بل كان قبلها اتصال بأقطار المغرب طوال وجود تلك الحضارة ، و مما سهل انتقال الأندلسيين في تلك المرحلة الحرجة أن نمط عيش سكان بلاد المغرب لم يكن يختلف كثيرا عما كان عليه في الأندلس و الدليل على ذلك أنهم وجدوا مدنا و أهالي تتهيأ لاستقبالهم، فلم تشعرهم بالاختلاف بل كان يعبر عن حضارة أندلسية مترامية الأطراف".[3]"

ثانيا:استقرار الموسيقى الأندلسية ببلاد المغرب و أهم مدارسها:

" رحبت أقطار شمال إفريقيا بالموسيقى الأندلسية و بالأخص **القطر الجزائري** و فتحت لها أبوابها على مصراعيه لتحضنها ، في حجرها بكل افتخار فوجدت هذه الموسيقى ديارا فاسحة و عوض القصور التي كانت تخبئها عن الأسماع جالت بين الشعب في الأعراس و الحفلات العائلية فعرفها العام

---

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, opcit.p22.

[2]-عبد العزيز الفيلالي ، تلمسان في العهد الزياني ،الجزء الأول، دار موفم للنشر و التوزيع الجزائر 2003، ص 174.

[3]- Mokhtar Hadj Slimane, opcit.

والخاص،و يطرب لها الصغير و الكبير،النساء و الرجال على مختلف طبقاتهم و تعدد درجاتهم."[1]

" و من خلال رأي الأغلبية لمجموعة من المختصين في مجال الموسيقى الأندلسية فإنها تجزم بأن مهاجري الأندلس انتشروا في بلاد المغرب كما يلي: فالمهاجرون القادمون من اشبيلية و فالنسيا أخذوا من **فاس** بالمغرب مكانا للاستقرار في حين اتخذ آخرون من غرناطة و خصوصا قرطبة، **تلمسان** عاصمة لهم و مهاجرون آخرون قادمون من غرناطة فضلوا **بجاية** (و لتوضيح الصراع الذي كان واقعا بين البجائيين و الجزائريين، حيث كل واحد منهم يزعم أسبقية استقرار هذه الموسيقى عنده ، لكن في الواقع و لأسباب تاريخية فإن بجاية هي من استضافتها ثم انتقلت فيما بعد إلى **الجزائر**).و أخيرا توجه ما تبقى من المهاجرين القادمين من اشبيلية **قسنطينة** فتونس متجهين نحو طرابلس، فسوريا كملجأ لهم. و لم تقتصر هذه الهجرات فقط على هذه المدن الأندلسية بل كانت هناك مدن أخرى كـ(مالاقا،ألميريا، توليدا، قرطجنة) لكن بحدة أقل[2]."

و ما يجدر ذكره هو أن بلاد المغرب لم تكن مجرد ناقل لهذه الموسيقى، بل على العكس لقد منح الاحتكاك بهذه الموسيقى و أهلها القادمين من الأندلس نكهة دفعت بها و أعطتها نفسا جديدا و صبغة مغاربية أضفت بعض التغيير و إن كان متأخرا.

"ففي القرن الحادي عشر و بعد الفتوحات الهلالية أقبل أبو الصلت أمية من "دانية" إلى المهدية و أتى معها بمخترعات جديدة ، و لذلك بقيت تونس متأثرة بالشرق في أدبها و فنها.أما المغرب الأقصى و الجزائر فكان تأثير الشرق ضعيفا،

---

[1]- أحمد سفطى ، مرجع سابق. ص89.

[2]-Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p23.

فبينما كانت البلاد التونسية تستقبل الوفود من الشام و العراق و تتأثر مرة بعد المرة بنفود الموحدين الحاكمين بفاس و **تلمسان** و سلطة الحفصيين بالمغرب الأدنى فان بلادنا(يعني الجزائر)، بقيت تستلهم قواها و ثقافتها و فنّها من الأندلس مباشرة أو بواسطة **المهاجرين الأندلسيين**[1]."

فرغم ما لحقها من فقدان لبعض نوباتها بمرور الزمن فإنها انتقلت جيلا بعد جيل ووصلت إلينا مجهولة المؤلف و التقرير الذي قدمه البارون "**رودولف دي أرلينجر**" Rudolf di-Arlinger إلى **مؤتمر الموسيقى العربية** بالقاهرة في مارس سنة 1932م يوضح وضعية الموسيقى التي كانت بالأندلس و الاهتمام الذي أولاه لها سكان بلاد المغرب حين ولوجها إليهم حيث يقول:

"إذا كان موسيقيو مصر و دمشق و حلب يحتفظون بذكرى الموسيقى **العربية-الإسبانية** المتمثلة في "الموشحات" ، فإن موسيقيي المغرب(يعني بلدان المغرب العربي) يقرون بأنهم أخذوا عن الأندلس موسيقاهم القديمة جمعاء المركبة من النوبة و ملحقاتها و التي تسير على مقام واحد لا يفرق بينها إلا طريقة أوزانها، لذلك رأينا سكان **فاس**، **تلمسان**،**الجزائر** و **تونس** يحضرون هذه الموسيقى ،و يعتبرونها بحق من أروع و أتقن أنواع الموسيقى .و حينما غزا العرب الأوائل بلاد إسبانيا دخل معهم هذا الفن و ازدهر بعد ذلك في **قرطبة** و **اشبيلية** و **غرناطة** ازدهارا خاصا في الحفلات الشائقة التي نقلت إلينا أخبارها ، حيث كان الملوك يتنافسون فيما بينهم و حيث كانت الفنون قد عمت البلاد. فاكتسب الفن رونقا باهرا و ظهورا جميلا ، جعل عرب المغرب و المشرق يعشقونه .و لما انتهى في إفريقيا مع الأندلسيين لم يأخذ بسنة التجديد في مدى **أربعة أجيال**، و ظل على حالته الراهنة بالرغم من جميع المحاولات ، و يحفظ

---

[1]- أحمد سفطي ، مرجع سابق. ص412.

موسيقيو المغرب **أربعة و عشرين مقاما** ،غير أنه بالنسبة لعدم توافر أسماء اصطلاحية مثل المتبعة بالمشرق تمكنهم من معرفة درجات السلم الأساسي و كافة تغييراته ، فضلا عن عدم وجود كتابة موسيقية تحدد نهائيا مقامات السلم الموسيقي أخذوا يخلطون شيئا فشيئا بين هذه المقامات التي أصبحت لا تميز بعضها عن بعض إلا بتغيير الدرجة الأساسية مما أدى تدريجيا إلى نقصان عدد المقامات الخاصة التي انتهت إلينا حتى يومنا هذا ، و كان يتبع كل مقام من هذه المقامات نوبة هي عبارة عن سلسلة ألحان بعضها بدون غناء و بعضها مقرون بأقاويل شعرية مؤلفة على قواعد محدودة ، و هذه الأجزاء يتبع بعضها بعضا على نظام واحد لا يختلف عن كل نوبة ،ويلاحظ أن جميع ألحان النوبة تكون عادة على المقام الذي تحمل اسمه و لا يتميز بعضها عن بعض بنوع الدور الإيقاعي الذي يربطها ، أما الألحان المقرونة بأقاويل فقد يحفظ منها الموسيقيون عددا يختلف باختلاف النوبات فيختارون منها في كل وزن لحنا أو أثنين أو أكثر على حساب ما إذا كانوا يريدون إطالة الفاصل الموسيقي أو اختصاره "[1].

و يواصل السيد رودولف دي رولينجر و يقول:"و لما كان التلقين قد أخذ يتلاشى تدريجيا و كان هو الوسيلة الوحيدة التي كانت متوفرة عند الموسيقيين من العرب فقد كثر من النوبات بعض أجزائه ، فضلا عن أن عددا من النوبات الكاملة قد أندثر تماما في غير بلد من بلدان المغرب ، و لما وصلت حال ذلك التراث الموروث عن السلف إلى ما وصلت إليه ، أخذ بعضهم في الآونة الأخيرة يحاول وضع النوبة على أسس جديدة ،فقام رهط من هواة الموسيقى بـ**فاس** ، **الجزائر** و **تونس** و منهم الملوك بجمع الألحان التي لم تكن اندثرت بعد ، فكونوا منها :

أ- مراكش 11 نوبة.

ب- الجزائر 12 نوبة.

---

[1]- عبد العزيز بن عبد الجليل،مرجع سابق، ص44.

ج- تونس 13 نوبة.

كما أدمجوا أجزاء النوبات التي لم يستدل على أصلها في نوبات أخرى تسير على مقام مشابه لها، و يطلق موسيقيو المغرب على هذه الألحان المنفردة اسم **اليتايم** و قد كان أثر فساد هذه الطريقة أظهر في الأجزاء الصامتة منه في الأجزاء المقرونة بكلام . من أجل هذا صارت المقدمات الصامتة و اللوازم أشبه بالهيكل العظمي زيادة على أن عددا من هذه اللوازم أصبح منسيا و أستبدل به ما يقابله في نوبات أخرى."[1]

"و من خلال هذا التقرير الذي يقر باندثار النوب الأندلسية و التي لم يبق منها إلا ما تمت المحافظة عليه بصعوبة، تكونت **مدارس** لموسيقى الأندلسي في بلاد المغرب و هي على التوالي :"**مدرسة فاس** و **مدرسة تلمسان** و **مدرسة الجزائر** و(**مدرسة قسنطينة**، و **مدرسة تونس** فـ**ـمدرسة طرابلس**) مع الملاحظة أن المدارس الثلاث الأخيرة التي توجد بين قوسين تتشابه في الأصول ولها نفس مبادئ الإلقاء[2] ."

" و تفسر الاختلافات الموجودة في" **طبوع النوبات** و **أسلوبها**" ،و هي ما نلاحظها في التفرقة بين نوبات تونس و نوبات الجزائر و **تلمسان** و نوبات فاس و تيطوان ، فهناك أربع دواوين مختلفة صدرت من منبع واحد و الهام واحد كم تبرعت و أصبحت تتباين بعضها ببعض."[3]

"أ-و تشتمل **النوبة المغربية:** على خمسة موازين :البسيط و القائم و نصف و البطايحي و الدرج و القدام و كل ميزان من هذه الموازين يبدأ بحركة بطيئة

---

[1]-كمال غفور ،"النوبة في الموسيقى الجزائرية "-دراسة تحليلية مقارنة-مخطوط مذكرة ماجستير جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، تلمسان 2004. ص84-ص85.

[2]- Mokhtar Hadj Slimane , op.cité.p23

[3]-أحمد سفطى ، مرجع سابق، ص34-ص35.

تسمى "**الموسع**" و تزداد سرعة هذه الحركة تدريجيا حتى تصير معتدلة فتسمى "**المهزوز**" و في نهاية الميزان تبلغ أقصى سرعتها فتسمى الانصراف ، و رغم **صنائع الميزان** أي (الموشحات و الأزجال) التي تشتمل عليها مستقلة بعضها ببعض ، فإنها في الأداء تتعاقب بشكل متصل من أوله إلى آخره دون إخلال بالإيقاع ، وتستهل النوبة المغربية بافتتاحية آلية تميزها عن غيرها من النوبات ، و تسمى " البغية" أو **المشالية** ، بعدها تأتي في مقدمة آلية للميزان المراد الدخول فيها و تسمى "**التوشية**" ، و تختلف تواشي الموازين باختلاف النوبات ، لكن بعضها ضائع و تتخلل أحيانا صنائع الميزان وخاصة ميزان **القدام** فواصل آلية تسمى أيضا بالتواشي، كما تتخللها مواويل مصحوبة بالتقاسيم على آلات الجوق الرئيسية ، خاصة عندما يراد ربط حركة بأخرى داخل الميزان."[1]

" ب-أما **النوبة التونسية:** فلقد قام " البارون دير لينجر " بإنفاق الكثير من المال في سبيلها وعمل بإنفراد بحيث أن مجهوده عجزت عنه الجمعيات الكبيرة ،فقام بتسجيل الموسيقى الأندلسية التونسية تسجيلا دقيقا. و من الصعوبة بمكان أن نجد خللا أو فسادا في توثيقه ، و النوبة التونسية تتركب من تسع مقطوعات بعضها ألحان صامتة و أخرى مقرونة بأقوال شعرية من التوشيح و الزجل.

و عند الحديث عن الموسيقى الأندلسية التي ظهرت في حواضر المدن الجزائرية آنذاك نجد تشكل مدارس أخرى وهي في حد ذاتها أبرزت تباينا محسوسا فيما بينها.

و بذلك لم نحافظ في الجزائر إلا على أربع عشر نوبة تحتوي على ما يقرب من أربعمائة قطعة موسيقية يتغنى بها حتى الآن ، إن القصائد الشعرية و الموشحات لا زالت على وجه البقاء مكتوبة مدونة لكن الموسيقى و الألحان

---

[1]-يونس الشاملي،رصد الديل (الجزء الثاني ، تقديم الأستاذ محمد العربي التمسماتي و مدون النوبات المغربية من كتاب "النوبات الأندلسية المغربية")، يناير 1979.

المطابقة لها اندثرت و منذ الاستقلال أصبح الناس يبحثون عن ثمراتهم و تفسيره و الاطلاع عليه."[1]

" و لكن الغريب موجود في التباين المحسوس بين مدرسة **تلمسان** و الجزائر العاصمة من جهة و مدرسة قسنطينة من جهة أخرى ، و الفرق بينهما شاسع إلا في بعض القطع النادرة ، و نتساءل عن هذا التباين في **الأسلوب** ، إذ الأصل بقي على حاله و الشعر واحد في مختلف الجهات .

-إن الموسيقى الأندلسية في **تلمسان** تتصف بأسلوب ثقيل واسع تظهر عليه الأبهة و الرونق و الأصالة.

-أما الموسيقى الأندلسية الجزائرية فإنها تبرز بأسلوبها الخفيف المتهدج فيه قلق و حيوية فائقة.

-أما الموسيقى الأندلسية بقسنطينة فتتصف بأسلوب أخف سريع فيه منوعات أخرى ."[2]

و كمثال عام لشكل النوبة و رسمها الشامل نجد أنموذجا من الموسيقى الأندلسية في الجزائر العاصمة .

"ج-تتميز **النوبة الجزائرية:** بتركيبها الكلاسيكي المعروف به على النحو التالي :

1-المشالية (التقعيدة، مستخبر الصنعة) و هي عبارة عن فاصل موسيقي صامت بدون إيقاع ينبه المستمع للطبع الذي يغنى، و يراقب فيه العازفون آلاتهم (قديما هناك قبل المشالية فاصل موسيقي غنائي (صوتي) أيقاع يسمى (الدائرة))

2-التوشية (افتتاح) فاصل موسيقي على الآلة و موزون بميزان قصيد أو باشراف

---

[1]- أحمد سفطى ، مرجع سابق، ص35.

[2]- نفسه، ص8.

3-**المصدر** فاصل غنائي بمصاحبة الآلة (للجواب) موزون بميزان قصيد أو مربع (في الغناء ميزان خاص و في الجواب ميزان خاص) و للتبسيط بشراف

4-**البطايحي** و هو فاصل غنائي بمصاحبة الآلة (للجواب) موزون بإيقاع خاص

5-**الدرج** و هو فاصل غنائي بمصاحبة الآلة (للجواب) موزون بإيقاع خاص

6-**الانصراف** و هو فاصل غنائي بمصاحبة الآلة (للجواب) موزون بإيقاع خاص (قديما قبل الانصراف هناك فاصل موسيقي موزون يسمى توشية الانصراف)

7-**الخلاص** و هو فاصل غنائي بمصاحبة الآلة (للجواب) موزون بإيقاع خاص (قديما كانت هناك توشيات تختم بها النوبة و بقيت آثار منها في تلمسان مثلا توشية الكمال (الختام)(الحسين))".[1]

و سنتطرق بالتفصيل الى النوبة في تلمسان،و ستكون إجابة عن أهم الفروق التي تتميز بها الموسيقى الأندلسية التلمسانية .

"كما تتشكل النوبة تتابعا لغناء يتميز بإيقاعات متتالية ، و متثاقلة في بدايتها و كل أغنية من هذه الأغنيات تعبر عن شعر أدبي غني بتقنيات عميقة جدا و أكثر دلالة، و لرؤية مختلف هذه الأجزاء سواء آلية أو صوتية أو الاثنان معا في الوقت نفسه ،و من ثمّ نلاحظ ما يلي(مع العلم أن النقاط التي ستذكر هي ضرورية و أمكانها لا تتغير أبدا):

متشالية ←—توشية ←—كرسي ←—مصدر ←— كرسي←— بطايحي←—
(كرسي) درج ←— (استخبار) ←—توشية انصرافات ←— انصرافات (واحدة أو أكثر) ←— توشية الكمال←— (قادرية).

عناصر هذه القائمة الموضوعة بين قوسين تكون إما مستعملة نادرا أو في حالة الضرورة داخل النوبة".[2]

---

[1]– جلول يلس و الحفناوي أمقران، نفس المرجع.ص40–ص41.

[2]-Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p80.

المبحث الثاني

أعلام الموسيقى الأندلسية بتلمسان و نوباتها

أولا:نبذة عن تاريخ تلمسان:

"تتركب كلمة تلمسان من لفظتين و هي "تلم" و معناها تجمع و "سن" و معناها اثنان، و يقصد بها الصحراء و التل على حد شرح يحي بن خلدون حيث قال : "دار ملكهم فيه وسط بين الصحراء والتل ، و تسمي بلغة البربر تلمسان ...و اسمها تلشان و هي كلمة مركبة من "تل" و معناها "لها" و "شان" و معناها "شأن" .[1]"

" تعد **تلمسان** من أشهر المدن الجزائرية التي شُيِّدت في العهد الإسلامي، لتكون مركزًا لإشعاع الدين الإسلامي، ومنارًا للفكر والعلم. يبلغ عدد سكانها حاليا 250,000 ألف نسمة وهي مدينة عريقة، ما تزال تنبض بروح التاريخ، وتشكل متحفًا أثريًا مفتوحًا، يزخر بتراث أثري مهم، تنامى عبر مسار تاريخها الطويل. كما تربض **تلمسان** على السفوح الشمالية، لمرتفعات تلمسان، محمية من الجنوب بهضبة صخرية، وتطل من الشمال على سهول وتلال متراوحة الارتفاع، تحتل موقعًا استراتيجيًا خوّل لها مراقبة محاور الطرق التجارية بين الشرق والمغرب، وبين التل والصحراء، ومكنها من الانفتاح مبكرًا على مختلف التيارات الحضارية والفكرية، دون أن يجنبها أخطار الحملات والتحرشات، ويقحمها في صراعات وحروب عديدة وبفضل هذه المزايا، استأثرت منطقة تلمسان، باهتمام الإنسان منذ أقدم العصور؛ حيث نشأت حضارات قديمة، تعود إلى العصر الحجري الأسفل. وقبل أن تتهيأ **تلمسان** المدينة لدورها المهم في تقدم العمران، وانتشار الحضارة العربية الإسلامية، كانت في عهدها الأول تجمعًا سكانيًا، اتخذه **الرومان** مستعمرة، ومركزًا عسكريًا لحراسة طرق القوافل التجارية والعسكرية، وأسموها "**بوماريا**"،

---

[1]-يحي بن خلدون ، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد"المجلد الأول ، تحقيق عبد الحميد حاجيات، الجزء الأول ص85، الجزائر 1980.

أي مدينة البساتين وعندما جاءت طلائع الفتح الإسلامي تحقق لهذه المدينة الصغيرة موعدها مع التاريخ، وأصبح اسمها "**أقادير**" ومعناه بالأمازيغية، **المدينة المحصنة** و في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي، سيطر **المرابطون** على أقادير. وأقام يوسف بن تاشفين معسكره في غربيها، في مكان يسمى" **تاقرارت**" أي المحلة ، عاشت تلمسان عصرها الذهبي في ظل الحضارة العربية الإسلامية، فكانت مركز إشعاع حضاريًا، ومدينة زاخرة بالفكر والعمران، ومحطة تجارية متميزة، حتى سمَّاها المؤرخون **غرناطة إفريقيا**، **وجوهرة المغرب** استمرت مسيرة **تلمسان** مع التاريخ، عبر الكثير من الأحداث والأمجاد التي أكسبتها تراثًا زاخرًا متنوع الأنماط، إلى أن احتلها الفرنسيون عام 1836م، فخربوا العديد من آثارها لتجريدها من أصالتها ومحو رموز الحضارة الإسلامية بها[1]."

" و يصف البكري مدينة تلمسان فيقول:" هذه المدينة **تلمسان** قاعدة المغرب الأوسط ، و لها أسواق و مساجد و مسجد جامع ، أشجار و أنهار عليها طواحين و هو نهر سطيسيف (**الصفصيف** حاليا)، و هو دار مملكة زناتة و موسطة قبائل البربر و مقصد لتجار الأفاق"[2] ."

ومن أروع العمائر التي تشير إلى عظمة منشئيها، تلك المباني ذات النمط المعماري الأندلسي المغربي، **كالمسجد الكبير** الذي بناه المرابطون في القرن الثاني عشر الميلادي، وهو آية في الجمال، و **مجمع سيدي بومدين** الذي يضم فيما يضم من آثار القرن الرابع عشر الميلادي مدرسة وحمامًا وقصرًا.

و تعد مدينة **تلمسان** عاصمة الفن في الجزائر، فمدارسها الموسيقية وشعراؤها وفنانوها وأدباؤها أهَّلوها لأن تكون مركز التاريخ والثقافة والفن في الجزائر.

---

[1]-الموسوعة العربية العالمية النسخة الرقمية، صدرت سنة 2004.

[2]-البكري أبو عبيد ،" المغرب في ذكر بلاد افريقية و المغرب " مطبعة دوسلان 1965.ص21.

ثانيا:أعلام الموسيقى الأندلسية بتلمسان:

قبل التطرّق لأهم أعلام الموسيقى الأندلسية بتلمسان الذين أعادوا الحياة لها، يجب التأكيد على أن هذه الموسيقى و أهم فنانيها قد تعرضوا للنسيان قبل أن تعرف موسيقاهم استفاقة أعادتها لها مدرسة تلمسان.

" لم يكن الزمن و الإهمال (فترة انشغال الجالية المغاربية في استقبال وفود مهاجري الأندلس) عوامل وحيدة كبحت المسيرة التاريخية للموسيقى الأندلسية بـــ**تلمسان** ، بل كان للغزو الاستعماري (الروماني ، الفرنسي) و كذلك الضغط الإسباني و البرتغالي في فترات أخرى ، تأثيرا خطيرا لما تبقى من **الكناش الموسيقي** الموجود بالمدرسة التلمسانية ، كل هذه العناصر كانت لتؤدي دورا سلبيا في فناء هذه الموسيقى للأبد ، و أسباب مباشرة جاءت ضد عطاء كل الموسيقيين و الشعراء و الفلاسفة الذين كان لهم شأن في وقت ما، و ظروف قاسية جعلت هؤلاء الفنانين يعانون من الفقر المدقع الذي فرض عليهم أوضاعا اجتماعية مزرية، بالإضافة للأمراض الوبائية ،التي ساهمت في اتخاذهم قرارا رغما عنهم، و هو **الهجرة** إلى أماكن أكثر أمانا و رأفة بحالتهم سمحت لهم بمواصلة عطائهم. و الأمثلة التي يمكن إعطاءها لفنانين تألقوا، نجد **الشيخ رضوان** الذي ارتحل إلى المغرب و كذلك الفنان **عبد الكريم دالي** الذي اختار الانتقال إلى الجزائر العاصمة أن لم نقل هي من اختارته.

بالمقابل لهذا كله و مع مرور الوقت ، نجد أن الموسيقى الأندلسية في تلمسان أصبحت منبعا هاما، لأنماط جديدة من الموسيقى ، نتيجة "**التعايش الحضاري**" و احتكاكها مع العادات و الفكر و اللهجات المحلية للقبائل البدوية المغاربية لكن دون المساس بالمصدر "الأم " و الإخلال به .و أهم هذه الأنواع

أو الأنماط التي عدّت تجديدا لتلك الفترة نجد "**الحوزي**"[1]، "**العروبي**"،"**المديح**"، "**الغربي**" ،"**الشعبي**". و لكل نوع من هذه الأنواع قصة و تاريخ لظهوره و خصائص يتميز بها[2]."

" الجدير بالذكر أن الموسيقى الأندلسية التلمسانية مع ما أضيف لها من حوزي و عروبي و غربي و مديح ، قد انتشرت في مدن أخرى جزائرية و أخرى مغربية بفضل المشايخ: **الشيخ بن سماعين،** الذي نشرها في مدينة وجدة حيث أسس جمعية موسيقية سماها " الأندلسية" و الشيخ **مصطفى بن عبورة** الذي نشرها "بندرومة"[3] ."

---

[1] -الحوزي عبارة عن مقطوعات شعرية نظمت باللغة المتداولة من قبل الأوساط الشعبية، ثم صبت في قالب موسيقي خاص بها.و الحوزي لغويا هو الحي المجاور لمركز حضاري أو مملكة أو مدينة وهو اسم الغناء الشعبي بغربي الجزائر و خصوصا بتلمسان هذا الحوزي، نجد فيه بساطة الكلمات و التأليف و التلحين و الإيقاع ، وقد نلمس الطابع الديني عند الأحواز، ينسب الحوزي إلى الشاعر سعيد بن قرفي (القرن 11هــ) شعراؤه هم : ابن مسايب ، ابن التركي، ابن سهلة نظمه من نوع الزجل و موضوعه الغزل، الوصف ، الافتخار، المديح. (محاضرة في القسم الأوّل من شعبة الموسيقى رقم (1) بتاريخ 1983/11/19 من قبل المتربصة الآنسة بوعياد فوزية ، إشراف الأستاذ جعلوك عبد الرزاق).

[2]-Mokhtar Hadj Slimane, op.Cité, p25-p26.

[3]–**ندرومة** :مدينة كانت في أيامها الزاخرة عاصمة للموحدين في أيام السلطان عبد المؤمن بن علي هذه الشخصية غنية للتعريف التي استطاع المغرب الغربي أن يوجد لأول مرة في التاريخ بقيادة عبد المؤمن واليوم ندرومة هي مقر لإحدى الدوائر السبع التابعة لولاية تلمسان يسكنها حوالي 32000 نسمة تشتهر بحفاظها على عاداتها وتقاليدها التي ورثتها عن مشايخها وتقع بين الدوائر التالية: مغنية، الغزوات، الرمشي، وشاطئ سيدي يوشع(نفسه).

و الشيخان **مامي** و **ابن خوجة** في مدينة سيدي بلعباس و الشيخ **دالي عبد الكريم** التلمساني في الجزائر العاصمة، و كان قبله المرحوم **محمد المنمش التلمساني** الذي كان من جملة تلاميذه **الشيخ سفينجة** المشهور في الموسيقى الجزائرية و الشيخ **صادق البجائي** في مدينة بجاية، و **الشيخ العربي بن صاري** في مدينة الدار البيضاء بالمغرب و أخيرا الشيخان **عبد الرحمن السقال** و **محمود بن صاري** في مدينة وهران و يضاف إلى هؤلاء **ولد الحاج** الذي كان مطرب المقلاوي الخاص بمراكش[1]. و الجدول[2] التالي يوضح مراحل ظهور أهم أعلام الموسيقى الاندلسية بـــ**تلمسان** وفق كرونولوجيا زمنية منذ هجرة الأندلسيين إلى تلمسان إلى يومنا الحالي مع العلم أن بعض الأعلام تجهل سنوات مولدهم و وفاتهم.

برحمة 1492	بن شريف	لعزوني حاج مختار	لعزوني أحمد	لعزوني قادة	بغدادلي حاج حمادي1797-1867	لعزوني علي1805	حاج عمارة محمد1808-1868
بوكلي حسان حاج حمادي -1809 1859	لياهو بن يوسف -1811 1856	مير حساين علي مكنى "بوعلو" -1813 1883	سعود المديوني 1814	لياهو العنقري 1814	بن دي موسى محمد1815- 1870	شريف حمو1815- 1884	لعزوني محمد علي -1819 1895
بوخروبة كيبير -1819 1892	لياهو حضري -1821 1854	بن يعقوب ابراهيم 1828	ديب حاج عبد القادر1827 1871-	تبول سيماح 1828	بن خبزة ابراهيم 1828	زناقي محمد1829- 1859	النجار ابراهيم1829
مديوني اشوى "تقشيش" -1829 1899	بن سعيد محمد1829	تواتي شالوم1829 1898-	بن طاطا محمد -1839 1907	شوكشو ابراهيم محمد1841	بن سعيد اسحاق 1911-1841	غماري محمد1842	مديوني موشي1842

[1]-الحاج محمد بن رمضان شاوش " باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان " ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، مارس 1995ص171.

[2]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p27-p28.

مدغري مولاي أحمد 1843-1925	سياغ اسحاق 1843-1906	منصور ثاني محمد1845 -1912	بنكيمون غالي1846 -1896	بن عتومنور 1847- 1899	مدلسي غوتي 1847-1921	تواتي اسحاق1847- 1912	جيان نسيم1847- 1884
لبحر مخلوف 1848- 1913	سايب محمد1848 -1903	مصمودي سي داودي1849 -1913	فيداح مورو جلول1850 -1890	بن شعبان محمد "بو ظلفة"1853 -1914	لعزوني محمد ولد محمد1853- 1916	موشي شالوم1853- 1898	لعزوني بن علي ولد علي 1854- 1911
بن سعيد غماري 1855	ديب مصطفى 1857- 1878	روش مخلوف "بتينة"1858 -1931	مديوني عيشو1858 -1879	بخشي عبد القادر1860 -1918	بلخوجة سيد أحمد	لعزوني أحمد ولد محمد1860	ديب محمد1861- 1915
بلهاشمي حمو 1861	سقال عبد القادر1863 -1915	ديب غوتي1863 -1919	تشوار محمد1865 -1942	روش موشي 1865- 1922	كرموني سراج عبد القادر1866/1916	شيحة محمد1870- 1925	ديب الحاج عبد القادر1871 -1929
صاري حاج العربي 1872/ 1964	لعزوني محمد ولد علي1872- 1952	بلعطار عبد القادر1872	زياني شريف جيلالي 1873/ 1939	بن آشنهو سيد أحمد1873/ 1923	بوعلي غوتي 1874/1934	بن قلفاط سيد أحمد1875/ 1930	صاري حاج عبد السلام1875 1959/
بن عبورة سي مصطفى 1875- 1934	بسعود محمد صغير "ولد الحاج" 1876- 1934	صبار زناقي ولد بن علي1876- 1926	شريف بن موسى محمد 1877- 1947	بسعود حماد1878- 1909	الدراي ابراهيم1879- 1964	صاري حاج محمد1880- 1961	بخشي بنعودة "كموش" 1880- 1924
قلايجي عبد الكريم "جنينار" 1880- 1927	بن آشنهو غوتي "شمهروش" 1880- 1934	بن عبورة سيد أحمد1881- 1965	بخشي حسان1881 -1935	بلغادجي عبد نبي "دريكاتس" 1883- 1922	بخشي عمر1884-1957	بن سماعين سي موح 1884-1947	لعزوني أحمد "حميدة" 1885- 1953
بلحسن محمد" ولد طباية" 1885- 1950	بن بادي سي محمد 1886- 1952	صاري عبد الحميد1890 -1964	عبورة سيدي محمد "الداو"1890 -1958	بنتشوك قدور 1890- 1932	بلعطار سي مصطفى 1891	ثابث طيطمة" شيخة طيطمة"1891- 1962	قياد سليمان محمد " بن خالتي"" 1892- 1957
شويخي محمد "ديرار" 1892- 1942	مولى الجيلالي " موحى" 1893- 1947	دالي يحي محمد " لزعر"1894 -1940	بوشامة سيد أحمد 1897- 1977	بلعطار سيد أحمد" 1897البركة "	بن ثابث محمد" لزعر"1897- 1947	مجادي محمد1899- 1971	بن زينب بومدين " بن قبيط"1899- 1976
زناقي عبد القادر 1899	زروقي جيلالي	بن منصور عبد الله" بولولو" 1900- 1955	قلايجي محمد1901 -1986	ستوتي عبد الحميد1902 -1940	شويخي خالد "سي عيسى"1960	بجاوي محمد 1904-1936	بخوشة محمد1904- 1970

الدراي مويز ولد ابراهيم 1905-1960	تركي حساين محمد الصغير 1905-1978	عدو عبد الرزاق 1907-1982	عبورة خير الدين 1908-1965	سرماشيق بومدين 1908	كازي غوتي 1910-1963	سقال محمد" عبد الرحمن" 1910-1963	صاري محمد "ستالين" 1910-1982
صاري محمود 1911	بن منصور زين العابدين 1912-1976	صاري أحمد" رضوان" 1914	دالي عبد الكريم 1914-1978	بن زمرة مصطفي "سطوف" 1915/1989	حساين عبدالحميد 1916 - 1970	بن غرفي محمد" عزيزو" 1921	بوزكار قراجة أحمد 1917-1934
بلخوجة مصطفى 1917-1968	بوعلي محمد 1917-1998	سنوسي بريكسي حاج مصطفى 1919	مالطي عبد الغاني 1921-1991	زروقي زوهير ولد جيلالي 1924	سقال عبد المجيد 1927-1995	غفور محمد 1930	ملوك أحمد 1931
بن زرقة بوبكر 1933	فخيخري غوتي 1933	بغدادلي احمد 1934	بوكلي صلاح 1945	بوحسينة مصطفى 1925	قلفاط أمين 1942	شريف محمد 1943	مالطي محمد"أحمد" 1943
بلخوجة فوزي 1956	قلفاط فوزي 1958	بن غبريط توفيق 1959	نوري كوفي 1954				

و من خلال ما تم عرضه في هذا الجدول فيمكن تمييز عدد من كبار المشايخ الذين اشتهروا و منهم من سنتطرق إليه بشيء من التفصيل على غرار الشيخ العربي بن صاري .

1-الشيخ العربي بن صاري[1]:

نبذة عن حياته:

" يعتقد البعض أن تاريخ مولد الشيخ العربي بن صاري هو تقريبا في 1857م و آخرون سنة 1872م، لهذا فقد كان من الصعب في ذلك العصر تحديد تاريخ معين. ولد الشيخ في نواحي **تلمسان** حيث أن أباه كان يشتغل في الفلاحة أو ما تبقى مما تم اغتصابه بالقوة من قبل الاستعمار الفرنسي [2]."

" بدأ تعلم القرآن منذ نعومة أصابعه في مدرسة صغيرة، و الذي تعلم من خلالها أساسيات تعاليم الإسلام التي ساعدته على الترفع عن مغريات الدنيا الفانية،

1- الصورة رقم مرفقة في الملحق ص193.

2- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p42.

طيلة كل مسيرته الفنية و في سن الخامسة عشر تقريبا حاول البحث عن عمل في مدينة **تلمسان** من أجل إعالة عائلته، فكان عمله عند حلاق وفنان في الوقت نفسه يجيد اللعب على آلة **الكويترة**، الحدث الذي سمح له بالتعرف على مقطوعات من التراث الموسيقي التلمساني، بالإضافة إلى الزبائن المميزين الذين كانوا يأتون عنده من نخبة الفنانين لذلك الوقت فكانوا أساتذة له.

أعجب الشيخ منذ طفولته بالآلات الموسيقية ، فتعلم اللعب عليها واحدة تلو الأخرى، من أبسط الآلات كـ**القنيبري** ، مرورا بالأعقد كـ**الفيولين**، فـ**القانون** و أخيرا **الرباب** . و بفضل الأسباب السالفة الذكر و التي توفرت لشيخنا الفنان ،لم يبق أمامه سوى الانتقال إلى مرحلة تطبيق و استغلال قدراته العقلية الهائلة ، كالذكاء الموسيقي،الإرادة و الذاكرة القوية التي تميز بها ،التي جعلته يحتل مكانة مرموقة، ساهمت في فرض نفسه كأحسن مؤدي،لم تمنعه من الاندماج في التكون تحت قيادة الشيخ بوظلفة ، كما استطاع الشيخ العربي بن صاري في سن مبكرة أن يعرف كيف يقرن الفن، بالتقنية خصوصا[1]."

صادفت بدايات الشيخ العربي بن صاري الواعدة، مشاركته كممثل للثقافة الجزائرية في افتتاحية القرن العشرين للمعرض العالمي الذي أقيم في باريس بفرنسا. و لقد ساهمت هذه الشخصية الفريدة في إبراز الموسيقى التلمسانية خصوصا و الجزائرية عموما في كثير من المحافل من خلال رحلاته من المغرب و تونس إلى مصر فتركيا، و غيرها من دول العالم.

أعماله:

يتصدر الحاج العربي بن صاري مكانة مرموقة سواء ضمن عمالقة و أساتذة الموسيقى الأندلسية بتلمسان و الذي عايشهم و شغف بهم أمثال الشيخ مقشيش و لمنور ، بوظلفة الإخوة ديب أو تلامذته الذين نقسمهم إلى نوعين:الجيل القديم

---

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p43.

مثل العزوني ، بن منصور عبد الله و أولاده رضوان محمد و محمود و الجيل الجديد مثل عائلة البريكسي، بن قبيل و مالطي .

لقد كان الدور الأساسي الذي شغل بال الشيخ في حقيقة الأمر هو كيفية الحفاظ على أصالة التقاليد الموسيقية، و تبرز جدية هذا الأمر عندما نتحدث عن مرحلة كانت فيها الثقافة و الشخصية الجزائرية في خطر تمثلت في الاستعمار الفرنسي. و لكي لا تنقرض و تضيع الموسيقى الكلاسيكية التلمسانية ،هذا الموروث العربي الإسلامي القادم من الجزر الأيبيرية بوفاة الشيخ العربي بن صاري ، فلقد كان واعيا بضرورة تأمين بقائه ، هذا ما جعله يؤدي دورا سياسيا بارزا من اجل تحقيق هذا الهدف ، حيث قام الشيخ بتوظيف تقنية بيداغوجية صارمة و جد دقيقة في التلقين و التأليف التي لا مجال للتلاعب بها ، كحجة التجديد،أو الاجتهاد الشخصي في مكونات تراثنا القومي ، كل هذا الجهد المبذول من قبل الشيخ العربي بن صاري كان السبيل الوحيد من أجل الحفاظ على الصورة الأولى للفن الأندلسي و الغيرة عليه.

شعره:

ليس من السهل في مجتمع يسيطر عليه فطاحلة الشعر أمثال بن مسايب[1] ، بن تريكي، بن سهلة[1] ،المنداسي و مولاي مدغري، و من الزمن القريب كذلك

---

[1]– **ابن مسايب** : أبو عبد الله الحاج محمد بن أحمد بن مسايب ولد في حي باب زير بتلمسان في أوائل القرن 12 هـ، أندلسي الأصل، درس في صغره القرآن الكريم ، النحو، والفقه الإسلامي، كما أنه تعلم صناعة النسيج، أحب عائشة بنت صاحب مشغل النسيج وحاول التقرب إليها ، لكنه فشل، حيث أنها غضبت و عملت بكل ما في وسعها على أن لا تراه فقلق من تصرفها ، و أخذ يبعث لها بمراسيل حيث أنه بعث برسول ليقطف قليلا من شعرها فيأتيه به وسأقرأ عليكم مقطعا من هذه القصيدة و التي عنوانها بـ "**سلف عائشة**" و حسب ما يقال أنه تزوج بها كما أنه كانت معظم أشعاره الغرامية شائعة إلى حد جعل آباء العائلات يحذرنه

شخصيات موهوبة مثل الستوتي، بن ديمراد أو الدراقي و شخصيات أخرى أثرت المجال الثقافي بـــ**تلمسان** .

و من خلال هذا فالشيخ ألف ثلاثة مقاطع اختلفت مواضيعها الشعرية بحسب الرغبة الأدبية الجامحة لشيخنا الفنان و نجد مواضيع :

أ-دينية: فبعد ذهابه للحج أراد تقديم شيء يمدح و يثني بها الأماكن المقدسة التي زارها فولدت قريحته قصيدة :" **يا مدينة الرسول**" و من خلال بنية هذه القصيدة الشعرية فلقد شكل نوعا يسمى في الجنوب الجزائري " الرحيلية".

ب-اجتماعية: و يشرح من خلال شعره عرض سنوات الخمسينات بحيث أظهر تناقضا مفتعلا بين شكل القصيدة الذي يشبه شكل " المديحة" و المضمون كان لنقد أوضاع معاشة.

ج-سياسية:ألف موضوعات مكتوبة في نهاية حرب التحرير، سنتين قبل وفاته و كتب أغنية كان عنوانها " الحرية".

و تأليفه، حيث أنه دخل السجن و ذلك لسبب تغزله بزوجة قائد تركي بتلمسان ، ثم بعد ذلك ذهب إلى المغرب فتقرب إلى السلطان مولاي اسماعيل ورثى تلمسان و هجى الإدارة التركية بتلمسان ، ثم رجع إليها من جديد، فحج و بعد ذلك تاب و تخصص في نظم المدائح الدينية ، إلى أن وافته المنية رحمه الله سنة 1768 م ودفن بمقبرة عين وزوتة بتلمسان.(عيسى بن هاشم،الآلات الموسيقية المستعملة في الموسيقى الأندلسية بتلمسان مخطوط مذكرة ماجستير ، قسم الثقافة الشعبية ، جامعة تلمسان ، 2005 ص83).

[1]- **ابن سهلة** : أبو مدين ابن محمد بن سهلة ولد في القرن 18م عرف أبوه محمد بن سهلة – بصاحب القصائد في الحب الشديد ، فورث أبو مدين تلك ميزة عن أبيه، ولم يكن حبه أفلاطونيا أي مثاليا ، قضى حياته في التغزل بعاشقات عديدات و أكبر دليل على ذلك قصيدة يا ضوء عياني، و قصيدة طامو.(نفسه، ص84).

و في النهاية يمكن ختم هذه اللمحة من حياة الشيخ العربي بن صاري بأنه أكبر أستاذ عبر التاريخ للموسيقى الأندلسية في تلمسان و خارجها لقد كان مبدع زمانه و القاموس الموسيقي الذي يلجأ إليه كل شغوف لهذه الموسيقى إلى اليوم[1].

2-الشيخ رضوان:

رضوان و اسمه الحقيقي أحمد ، ولد بـــ**تلمسان** سنة 1914م و هو ابن الشيخ العربي بن صاري ، حيث إن هذا الكمّ و المرجعية الفنية أهّلته لأن يكون خليفة أبيهَ و حامل الموروث الموسيقي الذي ولاه عليه أبوه الذي رأى فيه الفنان النابغ و ذا الشأن في المستقبل، لقد كان هذا الابن المحظوظ آخر العنقود الذي جعل أباه يفضله عن بقية إخوته ليحمل المشعل لكن لا يعني أنه قد ألغى الموهبة التي كانت قد استنسخت إلى أخوته الآخرين ، و الدليل على عدم انحياز الأب للابن مقولته:"**أولادي كلهم سوف يكونون موسيقيين**"[2].

" و في مقال من جريدة "Quotidien d'Oran" في يوم1998/01/14م لصاحبه كسيلة ، يصف لنا بدقة و جاذبية متناهية سر هذا الفنان و هذا ملخص منه:

" كان الطفل يملك موهبة فردية حقيقية، وكان مولعا بالموسيقى ففي سن السادسة أتقن الغناء و في العاشرة سجل أولى أسطواناته الموسيقية.، و من أجل أن يكون أكثر حرية و إبداعا قرّر مغادرة صفوف الدراسة و حتى بتشجيع من بعض أقربائه.، و لم يكن لقاؤه مع الأطفال من سنه إلا نادرا لاهتمامه الشديد بالفن ...ففي الثانية عشرة يدخل الشيخ رضوان في أركسترا بن صاري فكان ليؤدي على آلة الفيولين و العود و السنيترة (**المندولين**) ...الخ.و الأركسترا التقليدية كانت تحتوي دائما تقريبا على رباب لغرض وحيد هو إثراء التناغم العام ... كان

---

[1]-Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p44-p46.
[2]-Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p48.

أحيانا من الضروري رؤية الأب و هو يفتخر بترك المجال لرضوان في الغناء ، و كأنه كان يستلهم المواضيع البسيطة من المتشالية مثلا ،و كذلك في أدائه يخترع تنويعات مذهلة في أذن المستمع ، و من أنامله كان يصنع باقات ساحرة لنوتات غنائية و إيقاعات غنية و مميزة.

لقد كان رضوان الفنان الشامل حيث إنه كان **موسيقيا** يؤدي على جميع الآلات و **مغنيا** موهوب في الوقت نفسه بالإضافة لهذا، كان يقوم بعمله على أكمل وجه وفق قواعد العمل التي كان يفرضها عليه الشيخ الأستاذ العربي بن صاري ، من انضباط و حزم و جدية في تنفيذ المقطوعات الموسيقية الموروثة للقرون المتلاحقة لثقافة فنية فريدة من نوعها."[1]

"و في مؤلف صدر سنة 1929(الأدباء الجدد ، كتب سنة 1928) م هنري من "موترلاند" (Motherland) يبعث بشهادة معبرة عن رضوان و الفصل معنون بـ" **الغناء العميق**" و المؤلف يقول:"في ليلة من ليالي **تلمسان** مدينة الثقافة العربية القديمة، و في مقهى ذي ملامح مرابطية كان الابن رضوان (أربع عشر سنة) يغني مقطوعات أندلسية...كل تلمسان كانت حاضرة ، الزبائن يملئون المقهى و خارجها جنبا إلى جنب ، و كتلة بشرية هائلة تملأ الشارع لم تجد محلا . غنى رضوان "القومري" ، قطعة مشهورة .ثم غنى القصائد القديمة التي تتكلم عن الفردوس المفقود (غرناطة)، و عيناه المغمضتان تحت قبعته الزرقاء و المندولين بين رجليه. و اسم رضوان أي الشخص الذي يفتح أبواب الفردوس، فرضوان كان يفتح تلك الأبواب و المعجزة كانت عجيبة...و في الجهة المقابلة لي ، مراهق كان وجهه منبهرا من الحدث و عيناه مغرورقتان خارجتان عن الزمان و المكان ، لقد

---

[1]- جريدة "**Quotidien d'Oran**" في يوم1998/01/14م كسيلة.

كنت أراقب اللحظة بشوق و كأن دموعه بدأت تنهمر و في النهاية لاحظت تحت نخلة خيوط نهاياتها تلمع فعلمت فيما بعد أن ذلك المراهق كان مصلح أحدية"[1]. "

"و في سنة 1932م شارك رضوان بجانب والده في ملتقى الموسيقى العربية بالقاهرة، فبينما كان الشيخ العربي بن صاري يجول في منصة الملتقى ، كان ابنه يجلب الانتباه من قبل سيدة الغناء العربي **أم كلثوم**[2] التي أرادة التعرف عليه عن قرب في مكان إقامتها فقام هذا المراهق بعزف مقطوعات موسيقية على عود مصري ، بدأ قلب المرأة يخفق و كأنها تحلم بما تسمع، لقد تجرأ و غنى أمام سيدة

---

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p49.

[2]- أم كلثوم(1910) م- 1975م). أشهر مغنية عربية وهي معروفة بكوكب الشرق، واسمها الأصلي فاطمة إبراهيم.ولدت أم كلثوم في قرية دمياط الزهايرة التابعة لمحافظة الدقهلية إحدى محافظات الوجه البحري بمصر. وقد تلقت تعليماً دينياً تقليدياً وحفظت القرآن الكريم. وعندما كانت طفلة صغيرة أدرك مدرسوها أنها تتمتع بصوت قوي ذي نبرات رنانة شجية ولديها موهبة موسيقية بارزة .انتقلت إلى القاهرة وتحولت من الاهتمام باللون الديني إلى الموسيقى الشعبية.اشتهرت أم كلثوم وهي في سن مبكرة. وفي العشرينيات من عمرها أصبحت شخصية معروفة وطنياً. وقد اهتمت باللغة العربية و أدائها وحرصت على تقريبها من الجماهير المتشوقة للفن والموسيقى .وعلى مدى سنوات طويلة غنت لمعظم الشعراء المعاصرين المصريين أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وعزيز أباظة وأحمد رامي وكامل الشناوي وإبراهيم ناجي كما غنت لأبرز شعراء العرب مثل الأمير عبدالله الفيصل واللبناني جورج جورداق والسوداني الهادي آدم والشاعر الباكستاني محمد إقبال. ومن التراث قدمت عدداً من القصائد منها قصيدة أراك عصي الدمع لأبي فراس الحمداني.تميزت أم كلثوم في كل أعمالها بالحرص الشديد على تطوير أدائها وتنويع عالمها الموسيقي بالجدية والدراسة في إطار أهداف قومية عربية.و من أشهر القصائد التي ذاعت لها في هذا المجال وُلد الهدى فالكائنات **ضياء** لأمير الشعراء أحمد شوقي؛ **نهج البردة؛ أصبح عندي بندقية؛ أنا الشعب؛ مصر تتحدث عن نفسها** للشاعر حافظ إبراهيم؛ **الأطلال** لإبراهيم ناجي... وغيرها.

الغناء العربي بكل جرأة بل طلب غناء مقطوعة صعبة الأداء تمثلت في "**و حقيقة أنت المولى**" فقبلت عرضه و تم ذلك فأغدقته بمجموعة من النصائح و التوجيهات و شجعته مما يبرز إعجابها بهذا النابغة، و تنبأت له بمستقبل زاهر في ميدان الموسيقى . شيئا فشيأ بدأ رضوان يخفف من حدة الحزم الذي تعلمه على يد أبيه و قرر أن يأخذ مجرى مستقلا بذاته لكن بجانب أبيه دون أن يشكك في قدراته.

تزوج الشيخ صغيرا و أصبح أبا شابا في سن مبكرة، و لم تكن لقمة عيشه سوى فنه فكان يعيش في منزل متواضع جدا و كان يتحمل بصعوبة شروط العيش المضنية...و ازدادت مشاكله تتعقد مع أبيه مما سرع بانفصالهما.

في سنة 1958م قرّر الشيخ رضوان الرحيل و ترك كل شيء في مرحلة كان الاستعمار ضاغطا على فئة كبيرة من اللاجئين و كانت وجهته المغرب عوض طريق الشهرة و المجد ،" ذهاب من غير رجعة" كما يقول البعض وهو قالها في حد ذاته لأحد أقربائه ، لقد كان لجوؤه قرارا شخصيا صعبا لأن الحياة الجديدة التي لاقاها كانت مريرة ، بحيث أنه امتهن أعمالا بسيطة و متواضعة و الإشاعة تقول إنّه عمل متعاقدا بلديا ثم حارس منارة .

3-عبد الكريم دالي[1]:

"ولد عبد الكريم دالي في عائلة فنية و في أحد أعرق أحياء **تلمسان** سنة 1914م، و كانت المدرسة القرآنية الوسيلة الوحيدة في ذلك الوقت للتعلم، حيث كان يتردد على "**جامع الشرفة**"، و هو مسجد يقع في "شارع خلدون".و بعد سنتين من التعليم، حاول عمه تسجيله في مدارس الأهالي لذلك الوقت المسماة "Décieux" ليتمكن من مواصلة دراسته لكن الكولون الفرنسي رفض ذلك، حتى إن عبد الكريم دالي رفض البقاء في المدرسة[2] ."

---

[1]-الصورة رقم 02 مرفقة في الملحق ص194.

[2]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p55.

لقد كان والد الشيخ صانع حلويات و على علاقة مع كبار المشايخ ذلك العصر مثل عبد السلام بن صاري و الشيخ لزعر و غيرهم ،حيث كان يبادلهم شعور الإعجاب .كما كانت أمه تستمتع و تتلقن خبايا الإيقاع و هي في المطبخ . كل هذا مهد لتكوين مستقبل موسيقي للطفل ، حيث أن عبد السلام بن صاري هو من اكتشف موهبة الطفل و من خلاله كان أول ظهور له أمام الجمهور في عالم الموسيقى كـــ"**درابكي**" و لم يبلغ من العمر سوى إحدى عشرة سنة .

و بعد ثلاث سنوات أصبح الشيخ عمر بخشي ثاني أستاذ له بعدما أعجب بقدرات هذا الطفل الموهوب الذي بدأ يتألق نجمه باكرا ، مما دفعه إلى التقرب من والده و طلب فرصة منحه التلقين الموسيقي . و في الحقيقة ، كان الأب يريد أن يتعلم أبنه حرفة هذا ما جعله يدفع به لحرفة الحلاقة عند "سليمان" ،و الذي كان بدوره على اتصال مع كبار المشايخ كالشيخ عمر بخشي ، هذه الصدفة كانت وسيلة إيجابية سمحت بالتقائه مرة أخرى مع عبد الكريم دالي و بالتالي أصبح أستاذا له.

و في السنة نفسها عند لقائه مع أستاذه الجديد ، انخرط في فرقة "**المعلمة يامنة** " كضارب للطر بطلب منها ، و في إحدى المرات استطاع تأليف استخبار دفع بالمعلمة يامنة بتشجيع منها إعطاءه بعض النصائح ، ليقين منها بمستقبل واعد لهذا الطفل الموهوب.

"و في سنة 1936م ، استدعت إذاعة الجزائر العاصمة هذا الفنان للقيام بحفل غنائي مع محي الدين بشتارزي و رشيد قسنطيني ما سمحت له بالقيام بدورة فنية عبر كل التراب الوطني ،كما سجل الشيخ عبد الكريم دالي مع الإذاعة الجزائرية و الأركسترا السمفونية الأوربية عدة أغاني أندلسية ، كما قام بعدة حفلات بمدينة قسنطينة ، وهران و **تلمسان** و بعد وفاة الوالد أصبح عبد الكريم دالي يتيما و مسئولا في سن مبكرة على إعالة عائلة ، ما جعله يجد في الشيخ

عمر بخشي أبا ثانيا ، و أصبحت العروض و ليالي الأعراس لا تتوقف و هو على رأسها و حتى في الشتاء داخل المقاهي الحفلات مستمرة[1] ."

سجل الشيخ عبد الكريم دالي أول تسجيل في سنة 1929م و سنة 1930م ، مع فرقة عمر بخشي، و كانت أول خرجة له من خلال جمعية "**الأندلسية** " سنة 1931م في باريس أين أقيمت تظاهرة للموسيقى الأندلسية و شارك كمغني و عازف على آلة **الفحل**. مع إتقانه لآلة الدربوكة و الطر إضافة لهذا أراد تعلم آلات أخرى كالفيولين و المندولين و العود، و منذ هذه السنة أصبح نجمه يلمع عاليا .و في نفس الفترة التقى و تعرف الشيخ على عديد من فنانين ذلك العصر، حيث كان يطلبه في كل مرة الشيخ لزعر وكذا الشيخة طيطمة في كل حفلاتها و ليالي الأعراس التي تقيمها في كامل التراب الجزائري .هذا ما جعله يسجل معها عدة تسجيلات في بيت "Odéon" للتسجيلات في باريس ، كما عرفته الشيخة على نجوم آخرين كـــ**مريم فكاي** و **فضيلة الدزيرية** و الفقيد **محمد الكرد** الذي انفصل في وقت ما عن فرقة الشيخ عمر بخشي و في خضم دورة فنية بوجدة تعرف عبد الكريم دالي على الشيخ محمد بن سماعين ، رئيس فرقة الجمعية الأندلسية الذي اقترح عليه المشاركة كمغني و عازف على الفحل في مناسبة أقيمت بباريس سنة1931م ،و في السنة الموالية طلب الشيخ محمد بن سماعين المشاركة معه في تقديم الموسيقى الأندلسية الجزائرية أمام الملك المغربي محمد الخامس في وجدة من خلال حفل العرش ، هذا ما جعل الملك يتعرف على هذا الفنان العبقري و يعجب به ، مما شجع الشيخ عبد الكريم دالي في القيام بدورة فنية في كامل مدن التراب المغربي.

عرضت إذاعة تلمسان على الشيخ عبد الكريم دالي في كل مرة يغادر فيها مدينة تلمسان العمل مع الأستاذ أحمد فخارجي الذي يسير "أركسترا الإذاعة" التي أنشأها

---

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p57.

بودالي سفير و الذي كان يقيم دروس حول الموسيقى قبل كل حفلة و منذ سنة 1947م إلى غاية 1956م انظم الشيخ عبد الكريم دالي في أركسترا الأوبرا للجزائر العاصمة (TNA) المسيرة من طرف محي الدين بشطارزي في ذلك الوقت ، و في سنة 1951م درس الشيخ الموسيقى الأندلسية في المدرسة البلدية لحسين داي ، و في السنة الموالية تم اختيار مجموعته لتمثيل الجزائر و المشاركة في المسابقة الدولية **لسانت جيرون** بفرنسا.

و في سنة 1947م و من خلال مرور الفنان المغربي الغالي بمدينة **تلمسان** ، تعلم عبد الكريم دالي منه الأغنية الشهيرة "**الكاوي**" ،هذه القصيدة التي تعرضت لعدة تغييرات ،فيما يخص الإيقاع من طرف هذا الأخير كما أعطاها نفسا خاصا به ، تختلف نوعا ما عما أداه الغالي .

و بعد أن أصبح عبد الكريم أستاذا في الفرقة الموسيقية لحسين داي في سنة 1951م، شارك في سنة 1952م مع تلامذته لأول مرة لمسابقة دولية في فرنسا نال من خلالها جوائز أقرت له لجنة التحكيم بكامل الاحترام و التقدير و شجعته في مساره.

أما في سنة 1956 ، في أثناء عودت الملك محمد الخامس من لجوءه السياسي و حصول المغرب على استقلاله ، انتقل الشيخ عبد الكريم دالي و فرقة عمر بخشي بطلب من فرقة شبيبة وجدة إلى المغرب هذا ما جعله يلقي قصيدة يثني فيها على الملك محمد الخامس و التي تم تسجيلها في إذاعة الرباط.

4-محمد بوعلي[1]:

" ولد في 10فيفري 1917م في الحي القديم "الرحيبة" بـــ**تلمسان** ، بين عائلة مالكة لأراضي و أب أستاذ هو غوتي بوعلي ، درس في "المدّرسة" و كاتب لعدت مؤلفات حول الدين و علم الميازين في الموسيقى، فمحمد بوعلي

---

[1]- الصورة رقم 03 مرفقة في الملحق ص195.

ينتمي إلى هذا النوع من الشخصيات التي ميزت الساحة التلمسانية مدينة الثقافة و الفن،هذه المكانة التي تحتلها في الفضاء التاريخي و الموسيقي خصوصا، فالعمل الموسيقي للفنان كان مقترنا بالشعور الوطني من خلال مشاركة الشيخ بوعلي رفقة مصطفى بلخوجة و عبد المجيد بن ديمراد و أنور سليمان و آخرين في تكوين **المؤسسة الأدبية و الفنية للموسيقى** (SLAM) داخل مدار" الشبيبة الجزائرية" ، حيث أبرز الشيخ أن الفن لا يمكن أن يكون منفصلا عن أي ثورة وطنية و اجتماعية كانت، و أن الواقع في ذلك الوقت يفرض اتخاذ هذا الموقف[1]."

من جهة أخرى ، كان الفنان الشاب أبنا لفنان أكثر من كونه مؤديا ، فالأب غوتي بوعلي كان عالما في الموسيقى ، و أول من درس تقنيات الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية و التي لم يتم التطرق إليها من قبل.

كان من الضروري التعرف على شخصية الأب حتى تحتفظ بها ذاكرة الشعب خصوصا عندما نستذكر مؤلفاته التي كتبت و تم توزيعها في سنة 1904 من قبله.

فالشيخ غوتي كان من الشخصيات التي حافظت على تراثنا بالأخص داخل أسرته وشهادة ابنه محمد بوعلي أحسن مثال فيقول:" كابن لموسيقي كنت أسمع الموسيقى منذ نعومة أظافري ، كل ليلة و بعد العشاء ، كانت أخواتي و أنا نطلب من أبانا المغفور له لعب مقطوعات موسيقية ، حيث أن أحدى أخواتي كانت تحضر له العود ، و يبدأ سهرته ببرنامج كلاسيكي خاص بموسيقى الحوزي أو المديح ". و لسوء حظي كنت أنام ساعة من بعد لكن لا تزال بعض من مقاطع معزوفاته راسخة في ذاكرتي .

لم يكن هناك سبب موضوعي فرض على الشيخ محمد بوعلي أن يكون من أشد الخادمين لهذا التراث سوى ولعه به خصوصا و أن والده كان يمنع عنه الاقتراب من آلاته الموسيقية ، في حين أن أحد أخواته كانت تتقن العزف على البيانو بقيادة

[1]Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p60.

أبيها الشيخ غوتي بوعلي . و في سنة 1932م بعد ثماني أشهر من وفاة الوالد بدأ محمد بوعلي الاقتراب من آلة العود و الاهتمام بها رغم الرفض الشديد من الوالدة و الذكرى لا تزال لم تمت بوفاة الوالد ، فتعلم بسرعة بعض المقطوعات لسرعة البديهة التي كان يتميز بها لدرجة تضحيته بدراسته ، حيث أن مشواره الجديد لم يكن ينتظر شريكا يعطل المسار الذي بدأ يسلكه و هو لم يتعدى السادسة عشر .
و في السنوات 1936م و 1939م قرر الشيخ العربي بن صاري و ابنه رضوان إثراء كناش الشيخ محمد بوعلي من خلال عروض ثرية شتوية و في فصل الربيع و ما بين الساعة 18والساعة22 ساعة في مقهى بـــ**تلمسان.**
لقد كان الفنان يحتفظ بذكريات رائعة لتلك الفترة "حيث أنه في كل ليلة كان الشيخ العربي يأخذ ربابه و يبدأ في نوبة كلاسيكية كاملة و في كل ليلة نوبة خاصة و مختلفة و عندما تعاد نفس تلك النوبة، كانت تعاد بأشعار و كلمات أخرى . لقد كان يستغل الشيخ العربي بن صاري تلك الليالي كوسيلة للحفظ و عدم النسيان للمقاطع التي كان يجد صعوبة في أداءها في الأعراس ، و بعد النوبات كان الأستاذ يأخذ بكمنجانه و يلعب بعض التوشيات من الحوزي و المديح.
و من خلال هذه العروض الموسيقية وجد الشاب محمد بوعلي ثراء و جمال هذه الموسيقى و تعرف على قيمتها، الشيء الذي دفع به للإحساس و التمسك بكل ما تعلمه من قبل الشيخ العربي بن صاري و يقول أيضا:" لكن الشيء الذي ساعدني على إثراء كناشي، هو الفنان العبقري و الأسطورة و الفقيد الأستاذ عمر بخشي حيث كنت أذهب كل يوم إلى محله لتصحيح الكثير من معلوماتي و معارفي ".
لقد أثر الأستاذ عمر بخشي كثيرا في شخصية الشاب من خلال تواضع و توافره كلما استدعت حاجة التلميذ ، لهذا لم يكن هناك أي مانع من الانطلاقة العفوية التي جاءت بعد الاستقلال لهذا الفنان الواعد.

أسس محمد بوعلي في سنة 1964م الجمعية الموسيقية " غرناطة" و يضع SLAM في قاطرة العمل،و بطريقة غريبة نالت المؤسسة الجائزة الذهبية في المهرجان الأول للموسيقى الكلاسيكية الجزائرية .

بالتالي يتكون ميراث محمد بوعلي الثقافي من اثنين و عشرين(22) توشية، و خمسمائة و ثماني عشرة (518) نغمة في الكلاسيك، ومائة و أربع و عشرين (124) قصيدة حوزي،اثنان و عشرون(22) قصيدة غربي وأربع و ثلاثون (34) قصيدة في المديح هذا ما حاول تمريره شيخنا بنجاح و أمانة لجيل متعطش لثقافته الوطنية.

5-الحاج مصطفى بريكسي[1]:

" اسمه الحقيقي سنوسي بريكسي ، ولد مصطفى في 16جوان 1919م في مقر سكن جديه الموجود في شارع باريس ، بــتلمسان و منذ صغر سنه كان الطفل يعرف معنى الموسيقى و البيئة التي تحيط بها ، حيث كان أبوه معلم الحبيب في مدار الموسيقى بما أنه كان رئيس "الفرقة الطبل" التي كانت محبوبة و مشهورة داخل تلمسان و خارجها .حيث أن معظم الأغاني المؤذاة بها من كناش الموسيقى الأندلسية ، لقد كان هذا العبق المسبق سببا في تعلق الشاب مصطفى بالموسيقى رغم حبه للرياضة و تعلمه الملاكمة خصوصا. كما أنه عمل كنساج في معمل لصاحبه أحمد كراجة ، و الذي كان هو كذلك موسيقي حيث أنه بعد كل صلاة عصر كانت مجموعة من الموسيقيين و المغنيين تجتمع لأداء بعض المقطوعات من الكناش الأندلسي في جو أغرى مصطفى و ازداد تعلقه مما دفعه لشراء سنيترة لكن أباه رفضها و كسرها له خوفا عليه من فقدان عمله كنساج، لكن حب الشاب للموسيقى لم تنه القصة بل اشترى لاحقا كويترة، التي كان يملكها الشيخ بلزع . و لتفادي نفس مصير السنيترة ، كان يترك الكويترة عند أستاذه الأول محمد بن

---

[1]-الصورة رقم04 المرفقة في الملحق ص196.

صاري و الذي بدأ معه أول خطواته في الموسيقى و الدروس كانت بمقابل مادي لكن لم يكن يهمه ذلك بحيث كان إصراره على تعلم الكويثرة أكبر[1]."

و كان بيع منزل الجد حدثا أرغم العائلة على الرحيل و السكن في "درب مسوفة" و هذا في منزل كان يقطن به أستاذ كبير للموسيقى و الذي لم يكن سوى الشيخ الكرموني سراج فتعارفهما القدري خلق رابطة كانت قوية بينهما ما جعل تكوين مصطفى يكون بين يدي هذا الأستاذ العملاق.

و بعد عدة محاولات و نصائح ضرورية ، شجع الأستاذ تلميذه بالظهور أمام الجمهور فأدى نوبة رمل الماية كاملة بآلة الكويثرة و لحسن القدر مرة أخرى و ليس ببعيد عن مكان إقامة مصطفى لحفله الأول كان يتواجد بمحله الشيخ عمار بخشي ، الذي أعجب بصوت الفتى القوي و انجذابه بهذا الكويثري الجديد.هذا ما جعله مقربا جدا منه و بقى مصطفى تحت قيادة الشيخ الكرموني إلى غاية وفاته سنة 1946م ، أين قرر الشيخ عمر بخشي ضمه إلى فرقته في الفترة التي غادر فيها الشيخ عبد الكريم دالي **تلمسان** متجها نحو الجزائر العاصمة ، و لم يجد الشيخ عمر أحسن من مصطفى بريكسي.

هذا و بعد أن أعطى الأب "المعلم" حبيب بريكسي قبوله و رضاه لكن بعد تدخل الشيخ عمر بخشي شخصيا ، أصبح مصطفى رسميا عضوا في فرقته ، ما جعله يطور قدراته و معارف في ما يخص الصنعة و الحوزي في حين تعلم الغربي في الأعراس ، تحت إشراف الشيخ لزعر دالي يحيا الذي كان معجبا به. و في نهاية الأربعينيات كانت التسجيلات الإذاعية تلقى قبولا و استحسانا من طرف الوسط الموسيقي لتلك الفترة في **تلمسان**. و أول فرقة كان لها شرف المرور هي فرقة الشيخ الكرموني التي كان يتواجد فيها الشيخ عبد الرحمن سقال و مصطفى بريكسي لتأتي بعدها فرق أخرى . أخيرا قرر مصطفى بريكسي عدم ترك فرقته

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p63-p64.

إلى غاية 1962م و شارك في كل تسجيلا ت الفرقة ، إلى غاية وفات الشيخ عمر بخشي في سنة 1958م الذي تعلم منه الكثير.

و بعد هذه المرحلة، تعرف على الشيخ العربي الذي ضمه إلى فرقته و قدم له كتاب، ألفه كهدية لمصطفى الذي أصبح مساعدا له لغاية وفاته سنة 1964م. و بعد ثماني سنوات كثرت النشاطات من خلال الأعراس و المشاركة في المهرجانات الثلاثة للموسيقى الأندلسية في الجزائر العاصمة،و مهرجان الموسيقى الشعبية للحوزي و مختلف العروض الثقافية في جل التراب الوطني .بالإضافة إلى دخول مصطفى بريكسي ميدان تعلم الموسيقى الأندلسية في الثانوية" د. بن زرجب" بتلمسان بغرض دخوله عالم كبار الموسيقيين في "جمعية غرناطة " و في سنة 1973 توقف فناننا عن الأداء للاهتمام بأسرته و عمله كنساج و يقول:"أنا قبل كل شيء هاوي و أولوياتي أسرتي و عائلتي".

لكن رغم هذا لم تكن كلمة "توقف" بالنسبة له **القطيعة** بل لا زال ليومنا يقدم دروسا لكل جمعية أو شخص يلجأ إليه ،حتى كمجهود شخصي و التي تشهد له بذلك عدة جمعيات من بينها "**رياض الأندلس**" ، "**تسيم الأندلس**"، "**جمعية أحباب رشيد بابا أحمد**" و أخرى .

إن هذا الرجل العصامي الذي لم يعرف المدرسة يوما ، يعرف القراءة و قرر البقاء كهاوي ، رغم إمكانية احترافه لكن تواضعه و حبه لعمله كنساج أبعداه عن ساحة الفن لكن دون البخل بمعرفته التي كانت من خلال مجموعة من المشايخ الذين تعلم عليهم ، ليس فقط الموسيقى بل كذلك حسهم الفني ،و عند أداءه لأحد المقطوعات الأندلسية يخيل لك وأنك في إحدى زوايا قصر الحمراء.

6-**الشيخة طيطمة**[1]:

---

[1]- الصورة رقم 05و رقم06 المرفقة في الملحق ص197.

يقول السيد رابح سعد الله :"توجد لبعض الأصوات ، كما لو أن لها عطرا خاصا بها ، و صوت طيطمة هو عطر لا يتلاشى بحيث لا توجد مسيرة فنية عبقة و ناجحة بقوة، و بدون صراع أو كسوف أو فوضى مثل مسيرتها، فعطر صوتها مصدر للنجاح و الافتخار الشعبي النابع من عصامية غامضة استعملتها الشيخة طيطمة بدون إسراف" .

" و مع بداية مسيرة الشيخة طيطمة الفنية بدأت بتأدية طقطوقات من نوع الغناء التلمساني النسائي و خصوصا "**الحوفي**"، و كانت تؤدى في ذلك الوقت بطريقة تجلس إحدى النساء على مقعد هزاز(escarpolette) ، بعد هذا أعطت كل وقتها للموسيقى الأندلسية و الحوزي حيث لمع بريقها في وقت وجيز ، ليس فقط بفضل صوتها الرائع بل كذلك لموهبتها كموسيقية من الدرجة الأولى حيث كانت تلعب بمهارة على آلة الفيولين و الكويثرة و تملك ثقة في النفس ، خصوصا و أنها تملك لغة عربية بمستوى رفيع جدا.لقد كانت برفقة فرقة صغيرة مكونة من عدد من الموسيقيين أمثال لاعب البيانو الشهير الفقيد جلالي زروقي ،الذي كان يعرف كيف يستغل صوت الشيخة الطيطمة بواسطة أنامله على البيانو في أداء "الاستخبارات"، و كانت ترافق الشيخ العربي بن صاري و آخرين في جولاتها ما زاد من شهرتها في باقي التراب الوطني في تلك الفترة و خصوصا في الجزائر العاصمة التي رحب بها بحفاوة من قبل نظيراتها المعلمة يامنة ، تماني ، مريم فكاي و التلميذة الشابة فضيلة الدزيرية ، و رينات داود و أخريات ، حتى أن هذه الشهرة تجاوزت الحدود[1]."

سجلت في ذلك الحين كناش هاما من خلال أسطوانات أين يجلب صوتها الرخيم الألباب من خلال تأديتها لـــ"لاستخبارات" مثل "**الساحلي**"و"**عراق**"و"**سيكا**" و "**مزموم**" ، كذلك الحوفي الذي من خلاله تزرع الإحساس الرومانسي.لقد نالت

---

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p69-p70.

أسطواناتها الشهرة من خلال مبيعاتها، و صوت الشيخة طيطمة أصبح يصدح في كل مكان في الراديو ، الاجتماعات، المقاهي إلى غاية مواقع شلالات "**الوريط** " أين يشارك صوتها خرير المياه.

و تمر السنين و علامات الكبر بدأت تظهر و لم يزد ذلك إلا دليلا على عظمة موهبة السيدة التي أصبحت بدون منازع أميرة الغناء الرومانسي عن جدارة ، قبل سنوات من وفاتها كانت تبدو رزينة و هادئة ، مبتسمة أمام جمهورها المتعطش لفنها و المسرور لأدائها المميز ، لقد كانت فلسفتها الجدية ، الإيمان و الحب لما كانت تقوم به ، توفيّت الشيخة طيطمة في سنة 1962 عن سن يناهز إحدى و سبعين 71سنة رحمها الله.

7-نوري كوفي[1]:

" ولد نوري كوفي في 31ديسمبر 1954م بـــ**تلمسان**، و في سن الثامنة انظم بسرعة في أفضل الجمعيات الموسيقية لمدينة تلمسان تحت رعاية نخبة من الأساتذة للمدرسة الكلاسيكية ، مثل حساين ، عبورة و بن علي، وبغض النظر عن صوته المميز و حسه الفريد ، واصل الشاب دربه في البحث عن الطرق العلمية ليكون فنان متعلما و متقنا من خلال تحكمه في الآلات الموسيقية كالعود، مند ولين ، فيولين و رباب. و في سنة 1974م اجتاز نوري كوفي اختبار القبول كمعلم مما أهله ليوظف من قبل وزارة التربية الوطنية و يصبح فيما بعد أستاذا مرسّما ، و من جهة أخرى كون الفنان نوري كوفي فرقة أركسترا من تلامذته [2]."

و بالإضافة إلى هذا فقد حمل الفنان عدة ألقاب حيث عين نائب رئيس جمعية المؤلفين و الملحنين و كذا موسيقي (IPPO).

---

[1]-الصورة رقم08 مرفقة في الملحق ص198.

[2]-**www.vitaminedz.com**

و في سنة (1981-1982) سجل أغنيته الشهيرة "**سيدي بومدين**" من خلال الحصة التلفزيونية (رصد و ماية) يرجع الفضل في نجاح هذه الأغنية إلى مؤلفها "**شريفة بنت الصادق**" .و أول أسطوانة له تتكون من ثلاثة و ثلاثين (33)دورة و الذي خرج سنة 1977م لتلحق بعد ذلك تسجيلات أخرى اشتهر بها نوري كوفي.

ثالثا: النوبة التلمسانية:

1-أنموذج وصفي للنوبة بالمدرسة التلمسانية:

"في الواقع إن **النوبات الأربعة و العشرين** التي كانت تشكل كناش الموسيقى الأندلسية لم يتبق منها سوى **اثنتي عشرة نوبة** فقط بالإضافة إلى نوبات أخرى غير كاملة أو ناقصة ، لكن إذا رأينا ذلك من زاوية إيجابية فيمكن أن نعدّه فضلا من عند الله رغم كل القرون و الأحداث التاريخية أن يبقى هذا القدر، كما أن هذه الموسيقى لم تتعرض لأي تغيير أو إضافة أو تجديد أو تنميق فردي يعرضها للتشويه أو التحويل مع أنه كان هناك ألف سبب و سبب لذلك لكن جدية المدرسة التلمسانية و التزامها منع حدوث ذلك لحسن الحظ ، حيث أن مبدأ هذه المدرسة يقول:"**إعادة الإنتاج لا يكون إلا من مصدر الموسيقى الأندلسية الأصيلة**[1]. و شكل النوبة التلمسانية هو كما يلي:

1-**متشالية أو تريشية(تمرين)**:هي عبارة عن جملة لحنية قاعدية و غير متوقعة تأتي في بداية كل نوبة لتنبيه المستمع للطبع الذي سوف يعزفه ، كما أنها عبارة عن نوع من الارتجال أثناء العزف الجماعي له قواعده ثابتة في إيضاح المستمع للون الطبع المختار بزخرفة كل درجة من السلمين الصعودي و النزولي

---

[1]-Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p25.

المستعملين في الطبع و هذه الزخرفة متكونة من أصوات مزغردة أو كما تسمى بالأجنبية (Trille أو Morda

أو Groupétto) و هي كالآتي:

*متشالية رمل الماية.

*متشالية زيدان .

*متشالية سيكا.

*متشالية مزموم.

*متشالية ماية .

*متشالية رمل العاشية.

*متشالية ديل.

*متشالية كبيرة.

*متشالية مجنبة.

*متشالية صباح العروس.

2-توشية:

و هي أول قطعة آلية موقعة ، ذات مقياس بسيط و ثنائي الأزمنة 4/2، و حركة مستقيمة تساوي(120-90) كما أنها تتميز باختلاف الأنماط في الأداء، حيث تبدأ بنمط مستقيم ثم متماشي ثم خفيف و سريع إلى أن تصل الفقرة الأخيرة لتتراجع بالبطء تدريجيا حتى تنطفئ بصوت نهائي .و يوجد اليوم تراث ل22 توشية التي توافق النوبات المتبقية و الجدول[1] التالي يوضح ذلك:

---

[1]- جلول يلس و الحفناوي أمقران،مرجع سابق.ص 41.

النوبات	سيكا	زيدان	رمل الماية	مزموم	غريب	مايا	رمل العاشية	ديل
عددها	1	2	2	1	3	1	1	1
النوبات	رصد الديل	حسين	غريب الحسين	سفيان	كبيرة	تشامبر سيكة	مصباحات	مسيكة
عددها	1	3	1	1	1	1	1	1

و يرجع فضل الجدول للشيخ رضوان الذي جاءته الفكرة و تسجيله في كاسيتات لهذه 22 توشية، التي يعرفها طبعا[1]."

من جديد **3-متشالية:**

نفس القطعة الموسيقية التي تم تقديمها قبل التوشية و وجودها يمكن أن لا يكون ضروريا حيث يمكن على الفرقة أن تقرر إذا ما أرادت إضافة التوشية مع المصدر الذي يلي بدون استعمال لا متشالية و لا كرسي لديهم الخيار.

4-الكرسي:

اختصار موسيقي آلي قصير، هي كذلك إيقاعية بالقصيد أو الباشراف ، و يتمكن من خلالها تحضير المستمع أمام المقطوعات و الأشعار التي سيستمع إليها و يتذوقها .

من جهة أخرى يجب ذكر أن هناك أربع أنواع من الكرسي و هو:الكرسي الذي يخص **المصدر**، و الذي يستعمل داخل **البطايحي** عموما في بعض الاستثناءات و مأخوذ من **التوشية** و كرسي الذي يسبق **الدرج** والكرسي الذي يستعمل قبل **الانصراف** و أخيرا كرسي يستعمل نادرا ما قبل **مخلص.**

5-المصدر : و يعتبر من أهم حركات النوبة و أول حركة غنائية و رئيسية للنوبة مبنية أساسا على "التنويب" بين ما هو غنائي و يدعى "القول"

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p81.

و ما هو آلي و يدعى " الجواب" و لهذه الحركة نمط ثقيل و جليل، إذ يتميز غنائها بطول وتزيين المقاطع الصوتية ، ثم مد في الأصوات الأخيرة عند إنهاء كل غصن ، أما عن إيقاعه فهو بطيء يتبع نمطه الثقيل ، و عامة ما يكون ذو مقياس خاص 16/8 أو 8/4 و يسمى **القصيد** و له نوعان . أما الثقيل فيستعمل الثقيل في الغناء و الثاني (الخفيف) أثناء العزف الآلي إذ يكون دائما اخف من الأول و أثناء القول تكاد تنسحب الآلات تاركة المكان للمغنيين ، كونها تلعب دور "المصاحبة" فقط مرتكزة على بعض الدرجات الأساسية للحن و بعد أداء كل "قول" يأتي دور "الجواب" بإعادة نفس اللحن المغنى من قبل مرة أخرى لكنه آلي بدون غناء ، و على نمط أكثر خفة و سرعة محتفظا بوحدة الأداء الجماعي للعازفين و انسجامهم ، يتألف المصدر من أبيات عديدة و لكل منها ثلاثة أغصان و مطلع ثم خروج . فبعد غناء الغصنين الأولين و الرد عليهما بالجواب ، ثم مع غناء الغصن الثالث يدخل المغنون مباشرة في المطلع دون جواب الغصن الأخير حيث يأتي جواب المطلع و هو عبارة عن "تحويل" غنائي و آلي في طبع آخر و عامة ما يكون مجاور للطبع الأصلي ثم يختم هذا الأخير بالرجوع إلى اللحن الأصلي و يسمى الخروج .[1]

6-كرسي بطايحي : و هو عبارة عن معزوفة آلية معلنة الانتقال الإيقاعي للحركة الموالية و المسماة " البطايحي" عامة ما يكون مستخرج من التوشية الأولى للنوبة، له إيقاع يسمى بشراف ذو مقياس بسيط4/2 و أخف نوعا مما سبق من إيقاع . و عامة هناك نوعان من (الكرسي) في النوبة الأول يسمى كرسي بطايحي و أحيانا كرسي كبير، و يتألف من جملتين لحنيتين وافرتين تتكرر كل منهما مرتين ، ثم تختم بقفل نهائي ليستقر على مقام الطبع المتناوب .أما الثاني فهو الكرسي "صغير" أو كرسي انصراف وله إيقاع يسمى بـــانصراف ذو مقياس

---

[1]- كمال غفور ، مرجع سابق، ص50-ص51.

خاص 6/4 و معتدل له نفس وظيفة الأول . و عامة ما يستخرج من التوشية الثانية أما عن تأليفه فهو لا يتجاوز جملة طويلة منقسمة إلى ثلاثة عبارات حيث تتكرر الأولى مرتين و في المرة الثانية تمر إلى العبارتين الأخيرتين ثم تتكرر العملية كلها مرة أخرى من البدء ، و تختتم بقفل نهائي مستقر على المقام المتناول.

7-البطايحي:

و هو الحركة الثانية للنوبة و هو يتطابق و يتوافق تماما مع كل ما ذكرناه في وصف الحركة الأولى "للمصدر" ما عدى بعض الفروقات ، كون هذه الحركة البطايحي أخف من النمط الذي سبقها لكنها لا تزال متسمة بالثقل نوعا ما ، و عن إيقاعه فهو يبصم الأزمنة القوية منها و الضعيفة ، ذو مقياس لا يزال خاص يسمى " ميزان مربع" 4/4 في القول أما عن الجواب فـــ " بشراف" 2/4 بسيط و مستقيم و أخيرا له نفس الشكل الغنائي و الآلي للمصدر، ما عدى أثناء تناول "الخروج" ، و عند أواخر الأصوات ينقلب الإيقاع إلى "درج" ثقيل و بحذر شديد لتسهيل الحركة الموالية ألا و هو "الدرج"[1].

8-الدرج:

و هو الحركة الثالثة للنوبة و الأولى للقسم الثاني لها ، و هو يتطابق و يتوافق تماما مع كل ما ذكرناه في وصف الحركة السابقة ، لكنه يفترق في كون الحركة ذات نمط معتدل بجمع الثقل بالخفة ، و ميزانه مدرج يحمل نفس الاسم " درج" و مقياسه خاص 8/4 دون تغيير في القول و الجواب ، كما أن سرعة نمطه تتغير من البطء إلى الخفة لتنتهي بقفل نهائي.

9-الإستخبار :

---

[1]– Mokhtar Hadj Slimane, op.cité p82.

يسمى أيضا العيطة أو الصياح، إنه الفاصل الموسيقي الحر يغني فيه المغني شعرا قصيرا دون وزن أما غرضه فهو على الأخص السماح للمغني بإثبات كفاءته و جدارته و توزيع صوته فهو يستخدم عدة أساليب و وسائل صوتية ، بينما يدعم العازفون بعزفهم قرار الطبع الذي استعمله المغني في استخباره .

و مثل حالة المتشلية نستعرض قائمة من الإستخبارات المتبقية :

*استخبار رمل الماية : المستعملة في نوبات مثل حسين ، رصد، انقلابات ....

*ستخبار زيدان : تستخدم في نوبات رمل العاشية و المجنبة.

*استخبار سيكا تستخدم فقط في السيكا.

*استخبار موال: تستخدم في نوع موال ، ديل ، رصد ديل ، ماية.

*استخبار جهاركه: يستعمل هذا النوع في أيامنا في الحوزي و الانقلابات حيث أن نوبتها انقرضت و توجد كاليتيمة حيث ترفض النوبات الأخرى تبنيها.

*استخبار مزموم :تستخدم في المزموم فقط.

*استخبار ساحلي : نفس حال الجاهركه.

*استخبار عراق: تستعمل في نوبات عراق ، غريب، غريبات حسين[1].

10-توشية إنصرافات :

ثاني قطعة آلية موقعة ، تعتبر مقدمة القسم الثاني للنوبة و هي تتطابق و تتوافق تماما مع كل ما ذكرناه في وصف التوشية ، و الفرق يكمن في اعتدال النمط حيث يصبح اخف وأوسع نوعا ما عما عرفناه في الأولى ، كما أنها ذات مقياس خاص و ثنائية الأزمنة 6/4، غير أنها ضاعت كلها و لم يبق منها إلا واحدة ، كما أسلفنا آنفا و هي في نوع الغريب و عامة ما يستخرج من التوشية الثانية أما عن تأليفه فهو لا يتجاوز جملة طويلة منقسمة إلى ثلاثة عبارات حيث تتكرر الأولى مرتين

1– Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p82.

و في المرة الثانية تمر عبر العبارتين الأخيرتين ثم تتكرر العملية كلها مرة أخرى من البدء ، و تختم بقفل نهائي مستقر على مقام الطبع المتناول.

11-كرسي انصراف:

و على اختلاف الكراسي السابقة ، فهذا الكرسي ضروري لتقديم الانصرافات حيث يعتبر الجسر الرابط بين الإيقاعات الثقيلة في بداية النوبة و الإيقاعات الخفيفة المتلاحقة.و من خلال تركيبتها و على صورة الكراسي الأخرى فإن هذا الكرسي يمثل نغمة قصيرة آلية و هي موقعة على انصراف.

12-الانصراف:

و هو الحركة الثالثة للنوبة و الأولى للقسم الثاني لها ، و هو يتطابق و يتوافق تماما مع كل ما ذكرناه في وصف الحركات السابقة ، ما عدى بعض الفروقات، كون هذه الحركة أخف و أوسع في النمط عما سبقتها ، ذات مقياس خاص و متماشي 6/4 دون تغيير في القول و الجواب و أخيرا له نفس الشكل الغنائي و الآلي للحركات السابقة ، غير أنه أثناء تناول " الخروج" و عند أواخر الأصوات يدخل مباشرة و بحذر شديد ليستهل الحركة الختامية (الخلاص) محتفظا بنفس الإيقاع لكنه أثقل نوعا ما عن الغصن الأول ليستعمل السرعة عند نهاية هذا الاخير.

13-الخلاص (المخلص):

المستمع الموسيقي يمكن أن يستخرجه من عمق تعابيره المحزنة و دموعه الحساسة و الدخول به إلى عالم الفرح و السعادة و الرقص النهائي، حيث أن الإيقاع و المواضيع المقترحة من طرف الشعراء تقود إلى ذلك حتما.و بقرب نهاية هذه القطع الموسيقية بعد أداء أثنان أو ثلاث مخلصات و ممكن أكثر،الدعاء إلى الله بالمغفرة و الرحمة لكل مستمع و موسيقي من ذنوبه.

14-توشية الكمال:

تمثل خلاصة موسيقية آلية مع الحفاظ على النوتات الموسيقية للنوبة المغنات ، و كأنها تقول للمستمع :" حبيبي المستمع ، لقد نلت ما أردت ، أجمل الشعر في أرهف الأحاسيس الموسيقية ، استغل متعتك مع قلبك لأغنى الفنون و النوبات و أرقاها و أخيرا أرقص بسعادة ، و استرح بسماعي و تعلقك بي كل شيء سينتهي بجمال ، و استعد لساعة أخرى أو نوبة أخرى أجمل تنتظرك"[1].

في بداية وجود الموسيقى الأندلسية ، عندما كانت تملك كل مقوماتها التقنية و الشعرية و الآلية ، منذ عدة قرون كل نوبة من 24 التي كانت في ذلك الوقت كانت لها توشية أو توشيات الكمال الخاصة بها لكن لسوء الحظ و بعامل الزمن و التهميش الإنساني لم يبقى إلا أربع أو خمسة توشيات كمال فقط .

15-القادرية:

هي قطعة موسيقية متكونة من شعر من النوع الشعبي مع الحفاظ على كل مقوماتها الكلاسيكية ، وبالتأكيد على أن جزء من النوبة قد أضيف لها مؤخرا ، و هي مستعملة بإيقاع ثقيل تقريبا من نوع مصدر أو بطايحي .تعتبر القادرية كإضافة للنوبة المرجعية و تكاد تكون مهمة كالأجزاء الأخرى السالفة الذكر و من خلال "**الزواق**" في الاستخبارات، نقول بأنها كذلك محاولة من قبل الشيخ العربي بن صاري الذي يعود له الفضل في هذه الإضافة للنوبة[2] .

2-المقام الأدبي و الشعري للنوبة التلمسانية:

في وقت كانت الموسيقى الأندلسية في عز قمتها و عطائها، و تسيطر على عالم الفن كان عددها أربعا و عشرين(24) نوبة كما أسلفنا الذكر ، لم تبق لدى الموسيقيين و العازفين بـــ**تلمسان** سوى على 15 أو 16 اسما للنوبات فقط.

---

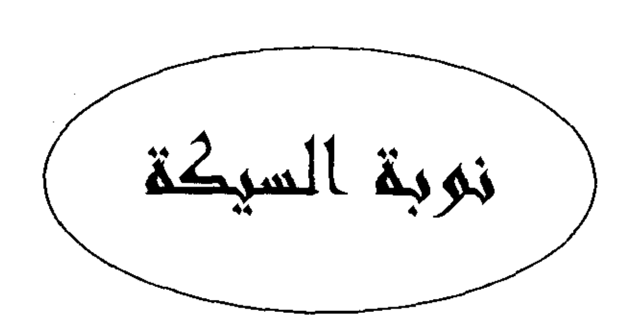
[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p85.
[2]-Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p86.

الكناش التلمساني للموسيقى الأندلسية لا يتوفر اليوم سوى على 12 نوبة فقط منها ما هي كاملة و منها ما ينقصها مكونات هامة تجعل منها نوبة كاملة أو لا.فلا نقول على نوبة بأنها كاملة سوى إذا توفرت على كل القطع الضرورية التي تشكلها و هي المتشالية ، توشية ، مصدر، بطايحي، درج ، انصرا فات ، و مخلصات[1] .

والآن سنتعرف على الكيفية التي تتكون منها النوبة التلمسانية في المقام الأدبي و الشعري مع العلم أن القصائد الشعرية التي ستلي لم تختار على أساس شرط ما، بمعنى آخر اختياري الشخصي كان بعفوية ،بحيث كان بالإمكان اختيار وجود قصائد أخرى و الشرط الوحيد الذي تم اختيار القصائد فيه هي أن تكون توافق قالب النوبة من النوبات الإثنتي عشرة موجودة بتلمسان. و هي كالتالي:

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p156-p157.

[1]



مصــــدر

بربي الذي فرج على أيوب

و البشر بها يوسف و يعقوب

أجمع شملي يا خالقي المحبوب

لأني قد فنيت *** صبري قدعاني

و القلب فيه نار ** هذا جزاء ** من يفضح الأسرار

بطا يحي

حبي الذي راني نعشقه *** نشرب معاه كاس العقــار

الله حسيب من قلقه *** و علمه التيه و النفـــــار

يا الله توبة

ما كان مني و لا عليه ** و لا سحيب في سمـــاه ** روحي جفاه

و كنت مهما نلتقيــــه ** نخضع إله و نبوس يداه ** روحي فداه

يا الله توبة

غره اللعين إبليس بـــه ** ختي على وصلي ** غواه ناديت آه

يا الله توبة

بالأمس كنت معنقه *** و اليوم يا عباد لقد هجر

الله حسيب من قلقه *** و علمه التيه و النفــــار

يا الله التوبة

درج

[1]-Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p87 à p92).

يا غاية المقصـــــود *** يا شمسي و يا داري

آش ذوك الشمايم سود *** زانو خدك الجمـــــري

آش ذوك الشمـــــايم عندك *** جميع من يراك تسبيه

سبحان الذي خلقـــــك *** و اعطاك الجمال و التيه

نتمنى إذا نلقاك ** خد يدك نقبل فيه

أعطف يا مليح وجود *** واطف النار من الصدر

آش ذوك الشمايم سود *** زانو خدك الجمري

استخبـــــار

نص حر

انصراف01

يا شبيه ضي الهلال ** حين يدور مع الفلك

قل لي يا الحظ الغزال ** آدمي أنت أو ملك

قل لي يا بدر المنير ** يا فتنة البشر

يا غزالي يا أمير ** يا مزعبل يا قمر

لاش إذا نلقاك تصير ** يا مليح تحنى الشقر

أحيا منك أو خجل ** و جمال يوسف عطاك

قل لي يا لحظ الغزال ** آدمي أنت أو ملك

انصراف02

هلال بان *** بين البدور يتلالا

قضيب بان *** مع النسيم مالا

خلق الرحمن *** سبحانه تعالى

يكن فكان ** بالقد و اعتزالا ** شهيل الأعيان ** تحت الدلال خال

انصراف03

يا ملك مهجتي ترفق بالله*** لابد لكل عاشق من زله

روحي تلفت و صارت في ذلة *** فنيت لا حول و لا قوة إلا بالله

قبلت يده ** قال لي آش كان تريد

قلت له الوصال ** قال لي عنك بعيد

قلت له علاش ** قال لي قلبي يريد

قلت له أموت قال لي موتك شهيد

قبلت يده ** قال لي آش غرضك

قلت له الوصال ** قال لي طال وعدك

قلت له علاش ** قال لي قلبي بغضك

قلت له اموت ** قال عندي عوضك

أقسمت عليك ** بما قال الله لنا

و أفترض على ** العباد موتا و فنى

لو جاء المنادي ** ينادي من أمنا

من هذا الغرام ** فليس قلبي يهنى

مخلـــــص 01

دير العقار *** يا ساقي واسقيني

واجل الغيار *** بالشرب تحييني

في ذا النهار *** زارني ضيا اعياني

زارني غزالي وأجلس قبالي كأنه قمر يضوي

ما أحلى الشراب *** عن خد من نهوى

زارني الحبيب *** نقيم له حضرة

من كل طيب *** من كيوس من خمرا

زاد الرقيب   بايت على برا

فق يا موالي   واسق غزالي   بالكاس حتى يروى

ما أحلى الشراب   ***   عن خد من نهوى

مخلـــص02

ما احلى العشية   ***   تسيلي هموم قلبي

تفجي عليا   ***   باسي مع كربي

شبه الثريا   ***   جالس حدا جنبي

اسقي غزالي   خمر الدوالي   في كأس من بلار

دير المدام   سيدي   واسقينا يا مسرار

ما أحلى الشراب   ** عيني **   عن نغمة الأوتار

ما أحلى الشراب ** سيدي ** عن حواشي السهريج

أمع الغزال ** سيدي ** خمر ظريف ابهيج

اللوز فاتح   ***   فصل الطيور تهيج

أسقي غزالي   **   خمر الدوالي   **   في كأس من بلار

دير المدام   **   سيدي   **   و اسقينا يا مسرار

مخلـــص 03

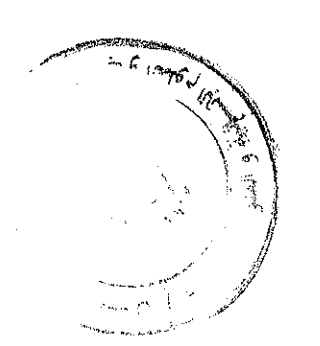
سل همومك في ذا العشية   *** ما تعرف باش يأتيك الصباح

عند السحر قم در الحمية ***   وأفن فنونك مع الميلاح

قم أغتنم ساعة هنية   ***   الدنيا ما هي إلا ميزاح

يا ساقي قم فيض الزجايج   ***   و أسقينا عن غفلة الرقيب

اعلى حضيرة بين السهيرج   ***   الشمس مالت إلى المغيب



[1]



مصدر

باح سري و غرامي ** لقد فشى ** باح سر الأسرار

حاز عقلي و كواني ** هذا الرشا ** مغنج الأشفار

قد ملكني و سكن ** وسط الحشا ** ما يفدني سحار

صاد قلبي بغرامه ما كفاه ** و مسيت فريد وحدي

يا عدولي علاش تلوموا ** آه في الهوى ** علاش تلوموا

بطايحي

عشقتك من نظيرة *** وما فيك تالله ما نعشق

عـــلى خدك حميرة *** و حاجب اكحل معرق

يا لو كان تعطف مريرة *** على عبدك و تشفـــــق

يا مولات الساق المربع و فيه خلخال يزينه

قل لي بفصلك ما تصنع يا فتنة للناظرين

درج

هل للتلاقي من سبيل *** كم لي اقاسي من جفاك

يا ناكر الود الجميل *** الله حسيب اللي غواك

يا هاجري واش زلتي *** يا من على ضعفي اعتدى

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p93 à p96).

هل ليك أرب في فرقتي   أم منك هذا عربدا

يا منحتي في دنيتي   تلقى من الله غدا

اللوم ما يشفي العليل *** و الروح ما تهوى سواك

يا ناكر الود الجميل *** الله حسيب اللي غواك

استخبار

نص حر

انصراف01

من نظمه المرجان *** ياغزالي

ما تشفق على الهيمان ** يا ذاك الحبيب ** أشفق بحلي

خليتني هايم هيمان ** يا ذاك الحبيب ** نرجو الوصالي

و دمع العيون طوفان ** يا ذاك الحبيب ** طول الليالي

أنت يا مليح تيهان ** يا ذاك الحبيب ** جود بالوصال

يا قد غصن البان *** يا غزالي

ما تشفق على هيمان ** يا ذاك الحبيب ** اشفق بحالي

انصراف02

زاد الحب وجدي *** و نار الغرام ما طقت نكميه

أعطيت بيدي *** لمن نقهره بالصد و التيه

لو كان قلبي عندي *** راني عن طريق العشق ننهيه

حتى ضاع صبري ** راني بالوصال ** هايم و نطمع

نشبه طير غري *** من وسط الشرك يلفت و يرجع

انصراف03

لو عناني الدهر في ضيا اجفاني *** زادت قلقي

إلا و تراني قد همت في الأشجان *** دمعي طلقي

أهتزت غصون البان في أوراقها

و لاحت شموس بسنا أشراقها

وصاحت الطيور حين فارقت أوكارها

من نهوى فؤادي تشتعل نيراني *** تكثر حرقي

و دمعي جرى كما يجري طوفاني *** بين الطرق

مخلص01

وعشية نقيم على والد فاس *** كأنها شكل بديع

رأت عيني صبي صغار جلاس *** في مكان رفيع

بالمغاني و هم يدير الكاس *** على تلك الربيع

و السواقي مثل السيوف ** و النواعر و هي تدور

و الشمسية تدوب و تتواضع *** على ورق الشجور

مخلص 02

أقبلت دولة الرضى *** و صفى الأمر انقضى

وأتى البدر زائري *** بعد ما كان معرضا

يا عذولي لا تلوموني *** أنا راضي بما قضى

أنا نهواها ** و هي لم تدري ** حتى صار لوني ** يحكي للنسرى

و ترى كل عاشق *** يقطع الليل أبيضا

مخلص 03

يا نسيم الروض خبر الرشا *** لا يزدني الورد إلا عطش

لي حبيب حبه حشو الحشا *** إن يشأ يمشي على خدي مشى

قوله قولي و قولي قوله *** إن يشأ شأت و إن شأت يشاء

روحه روحي و روحي روحه *** أن عاش عشت و إن عشت عاش

نوبة الماية [1]

مصدر

إذا نتفكر لعهدي القديم مع النديم *** يذوب الفؤادبين الضلوع

إذا يقبل الليل البهيم نمسي مهيم *** و تجري على خذي الدموع

لو كان الذي نهوى فهيم بي رحيم *** و يشفق على قلبي المولوع

أصبر له صبر الكرام *** عما جاني من السقام

أملا نديم كأس العقار دع الملام *** و اسقي الذي راني نعشق

بطايحي

فق من النعاس *** عن ضو الشمعة يرقد

و ناول كاسي *** و أم الحسن تنشد

فق يا نادمي ** النجيمة قد بانت

صب النسيمي** دميعة قد سالت

شرب قديمي ** و أم الحسن قالت

مولة النواسي *** عشقي ليك يجحد

و ناول لي كاسي*** و أم الحسن تنشد

درج

فق يا نديم فق و استبشر *** قد أقبل الصباحج

أنظر للفجر قد ظهر *** كوكب قد لاح

---

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p97 à p99).

خلوني في المدام نتبختر *** و انعنق الملاح

أنظر للغصن مخضرة ** الزهر في **ابتسام**

من يعشق الملاح و الخمر *** كيف يحلى له المنام

من يعشق الملاح و الخمر *** كيف يزهى له المنام

انصراف01

طاب الصبوح آه يا نديم *** مالت غصون الياس

قطر الذهب هب النسيم *** و القح جميع الأغراس

زاد الرياض حسنا عظيم *** و أحيا جميع الأنفاس

و الطير غنى في الصباح ** و أنت في غفلة

و أم الحسن فوق اللقاح *** تسمع لها صولة

استخبار

نص حر

أنصراف02

لقيت حبيبي *** و أخبرته على كل ما جرى لي

و أجتفى رقيبي *** و باعني رخيص و سومي غالي

عمدا يا قليبي *** يا اللي تعشق السمر الغوالي

قال لي قلبي عمدا ** لا تقنط من شدة

أيام الهنى مسبدها تقرب *** عمدا و ثم عمدا

ما قال حد من ذا القضا نهرب *** من ذا الحوض نشرب

انصراف03

على من تكون هذه الزيارة *** عليك يا مليح و اللا عليا

خدك و القمر دار بدارة *** يا شمعة على حسكة مضية

في وصلك نريد نعمل بشارة *** يا ست الريام يا زعبيلة

كم لي بالوصال هايم في وعدك

النار تشتعل من كثر فقدك

فنيت يا رشا شامة في خدك *** أنعم بالوصال و أعطف عليا

على من تكون هذه الزيارة *** عليك يا مليح و اللا عليا

مخلص01

كيف راك يا عيني ** بالنظر تنشبني ** و لا من يعذرني

نشكي له بأمري ** هو الذي يعلم ما بيا ** يا عالم سري

هو الأله يعفو عليا

الغرام أفناني ** و أسكن في أكناني ** المليح سلطاني

نشكي له بأمري ** هو الذي يعلم ما بيا ** يا عالم سري

هو الإله يعفو عليا

مخلص02

الله يهديك *** و يلهمك بوصاله

أو لا يريك *** صدى و كثرة أهوالي

قادر يبليك *** كما ابتليت بيك يا غزالي

عفاني الله ** من ذا الهوى صحت يا الله

تبت يا الله ** عقلي مضى ردوا يا الله

1

نوبة المجنبة

مصدر

معشوق من غيض الحسان *** يسبي العقول مهم حضر
إله خدود كالبرهمان *** و الثغر من نظمه ذرر
من قده غار الخزران *** و من سناه غار القمر

ما له شبيه و لا قرين ** حاز الظريف الله معاه
عنده حصل قلبي رهين ** و قد نفر من موضعه

بطايحي

يا ساقي و اسقي حبيبي *** صاحب الخد المورد
طاب شربك لذ شربي *** أملي لي كاس و جدد
زارني محبوب قلبي *** بالوصل ما طقت نجحد

يا لها من ساعة هنية ** يا أمير لملاح
تبقى تزعبل عليا ** ساعة سكران سويعة صاحي

يا مليح اشهر جمالك *** يا غاية أمري و قصدي
هب لي ساعة من وصالك *** ينجلى حزني و نكدي
و نقبل مسك خالك *** التي في الخد وردي
يا لها ساعة هنية يا أمير الملاح

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p100 à p103).

تبقى تزعبل عليا *** ساعة سكران سويعة صاحي

درج

يا ساقي الحمية *** در الكأس يا ساقي

صفرة مذهبيـــــة *** عن تلك السواقي

و أنظر العشيـــــة *** كيف عم :لت رواقي

يا ساقي الدناني ** درها في الأواني

زمانك قد اقبل ** و سعدك على الأول

استخبار

نص حر

انصراف01

قم ترى الزهر فغارق و عايم *** من بكا الغمايم

و هب النسيم قد ريته باسم *** فاح الزهر باسم

و على البطاح يصرف دراهيم *** و خبل عمايم

قم در الزجايج ** و تغنم يا مسكين ** آش عندك تقول في ذا القضية

يا قاضي المسلمين *** يا قاضي العاشقين

انصراف02

يا قلبي من يريدك *** و أعمل له راحته

و من يرعى ودادك*** و احفظ مودته

و من يرضى بعادك *** جنب عن خلطته

لعمار مقضية ** غفار الذنوب يتوب

ما هي لذة الدنيا *** سوى الكاس و المحبوب

انصراف03

دير المدام ** مع من هويت ** و انكي العذول ** و خلي من قال شي يقول

دير المدام *** آه يا نديم

و املا لنا *** خمرا قديم

و اخضع لمن *** تهوى نديم

يكفي الملام ** يا مؤنسي ** شبه الهلال ** نهواك يا لحظ الاغتزال

نهواك يا *** تاج الملاح

و لا ليا *** عندك براح

إليك عيون *** مرضى وقاح

كوحل نيام ** يرموا إسهام ** للعاشقين ** كيف العمل يا مسلمين

مخلص01

اصغي البلابل أفراح *** و أصغى لما تقول

ما يفنى الذهب في الراح *** إلا أهل العقول

من لا يعتني بمدام ** و لا ينطرب

لا تحسبه من عجم** و لا من عرب

أحسبه من الأوهام ** رضى أو غضب

أملي لي كؤوس الراح *** و دع العذول

ما يفنى الذهب في الراح *** إلا أهل العقول

نوصيك بالذي تهواه** لا تقبل ملام

عبدا ألا يطيع مولاه ** لا خبر في الغلام

يا لو فعسي نلقاه ** آه يا ابن الكرام

يا من خده تفاح *** أصغى لما نقول

ما يفنى الذهب في الراح *** إلا أهل العقول

مخلص02

يا ترى ترى إن كان تعود أيامنا *** و يعود الشمل داني

نغنم ما قد مضى من فرحنا *** و يحضر السبع المثاني

بطار و عود و رباب و شباب ما بيننا *** و الكيترة بنت الدناني

***** عفاكم اللـــــــــــــه*****

نوبة المزموم [1]

مصدر

أنا عشقتي في السلطان *** و السلطان يتيه عليا

ساكن في بلاد تلمسان *** الله يحجبه عليا

مذا جفيت الكتمان *** و دموعي شهود عليا

شعلت في قلبي نيران *** مهما تلمحك عينيا

بطايحي

يا من ساكن صدري ** أشغفتني و أشغفت بالي

يا لو تكن تدري ** في عشقك مذا جرى لي

و حرت في أمري ** حتى صرت أشبه خيالي

ليلي أصبح يومي ** و انحرم عني رقادي

آش ينفع لومي ** في البعد يا غايت مرادي

درج

لله ما أصعب الرحيل

بكيت من شدة الحمول

حملت يا قلبي الملول

---

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p104 à p107).

وجدي فيما آه بلا يحول *** حتى إلى البعث و التلاقي

استخبار

نص حر

انصراف 01

الورد يفتح في القلوب ** و الثغر باسم

بشراك يا سعد السعود ** بالفرح دايم

ما في الملاح إليك نظير *** يا روح الأرواح

يا صاحب الاسم الشهير *** يا نجمة اللإصباح

لك وجه كالبدر المنير ** و جبين وضاح

ما ريت مثلك في الوجود** يا غصن نعيم

بشراك يا سعد السعود ** بالفرح دايم

اصراف 02

كم لي في مشية ** تقضي ما كتب والقلب زاهي

عدينا عشية ** أنا و المليح في روض باهي

ما لذة عشية

عشية الإجتماع ** بالشمل تذكر

في روض باه له ** شان و مقداره

الشمس صفرة لنحوي** للغرب مايلة

مثلها كالذهب ** في قطيع بلار

و الأطيار تنشد *** و المحبوب يصنع في تواشي

بالعود المؤيد *** و احبا في هنى بين المماشي

و الناعر تعربد *** و الماء عن بساط الأرض ماشي

و قوادس سخية ** شي طالع و شي هابط ماه

عدينا عشية ** أنا و المليح في روض باهي

ما لذة عشية

انصراف03

الربيع أقبل و قد رش البطاح *** ماذا يعجبني

قم ترى الأغصان مالت باللقاح *** من بكاء المزني

قم ترى الأغصان * مالت بالثمار * قم ترى الأغصان

و اكتسى البستان * حلة من النوار* و اكتسى البستان

دعني يا أنسان * ندير كاس العقار * دعني يا إنسان

لا تزيدني على راح براخ *** لا تزيدني

قم ترى الأغصان مالت باللقاح *** من بكاء المزني

مخلص 01

يا مقابل صبري اترحل مني ** و غرامي مقيم على حاله

اللي نهواه صار ينتقم مني ** دون جنية و اتركني من باله

الله يجمع شملي بنور عيني ** و رقيبي ننكيه و عداله

سعدي استقام يا فرحتي *** حبي جلس في حضرتي

البشارة حبي نقيم له حضرة ** و رقيبي بايت على برا

مخلص02

ريت القمر قد غاس ** و طال مغيبه

قلبي في تهواس ** من حر لهيبه

احمق يقولوا الناس ** من خان حبيبه

يا اهل الظريف رفقة** يا اهل الوسيلة

كيف نعمل يا ربي ** ما بيدي حيلة

مخلص 03

يا غزال ظبي الحمى ما أجملك *** يا ترى في قتلتي من حللك

كنت لا تغفل عني ساعة *** علموك الهجر حتى لذ لك

زارني ضيف الخيال في الكرى *** قلت يا ضيف الخيال من أرسلك

قال من تعشقه أرسلني *** الذي بعده هواه أنحلك

قلت خلي العشق لم تعبى بي *** قال لو لا العشق ما دار الفلك

إنما العشق امتحان للفتى *** و على العشاق قد رمت الهلك

أنا مملوك و حبي ملكي *** ليس لي حكم على ما قد ملك

نوبة رمل [1]

رمل العشية

مصدر

جل من عندي *** خمر قطيع وردي

كالجلنار

شعاع في كبدي *** أحلى من الشهد

كأسي العقار

يا لو على ودي *** مل يخلو من يدي

ساعة النهار

أملا لي يا مزاج ** من كؤوس أزواج ** حتى نميل

و في ظلام الداج *** يغنيك عن الوهاج

ضبي قتيل

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p108 à p111).

بطايحي

تسحر بغنج الشفر *** أهيف ظريف زعبلي

تسبي الوري يا قمر *** يا نغمة البلبل

صل يا مليح و افتخر *** و اعطف على المبتلي

اعطف و داوي لجراح

تبرد نيران لوعتي

دبل عيون الوقاح *** أفنيت يا حصرتي

درج

لا زال دهرك سعيد ** بالفرح دايم نزيد

بالواجب علينا تهنى ** في كل يوم جديد

يا سيد عن كل سيد ** يا من ملكنا عبيد

عيد لي بفضلك ** قل لي آش يفيد

الناس بحال جوهر منظم *** و أنت هو بيت القصيد

استخبار

نص حر

انصراف01

يا عيون الريم يا لحظ الغزالة *** آش هذاك التيه واش هذيك الدلالة

البعاد أمر صعيب ** من يحمله

فيه حار العاشقين ** ما يعملوا

يا على كيس لبيب ** آه نرسله

ما بقى في ذا الزمان من يحمل رسالة *** و لا من يشفي القلوب يوفي مسالة

كم تغيب يا مؤنسي ** و تتحجب

نبقى نراعي في خيالك ** آه و نرتقب

من هواك النار في صدري ** آه تلتهب

حتى صرت ندعى عليك لله تعالى *** و نقول في خاطري يا روحي لا لا

انصراف02

في يوم الأربعاء لقيت سعد السعود *** هيفات جازوا يحكيهم جند العلا

يدرجوا درج الحمام في بروج *** بين بساتين يدرجوا درج بديع

قطفوا الزهر و الورد حتى البنوج *** بنفسج أزرق يقطف من الربيع

قاموا جميع وقفوا ** يحكيوا بنود سلطان

الروض اللي حافوا ** يتكلل بتيجان

الياسمين قطفوا ** ما بين الأغصان

من الزهر قد ريتهم عملوا عقود *** اتخبل النسري على صدرهم عنى

مخلص01

أمشي يا رسول لدار الحبيب ** بحق العهود و المنى

عني قول له و طال المغيب ** و حال الميعاد بيننا

ندعو للأله السميع المجيب *** يجمع عن قريب شملنا

و نغنم معاك راحتي ** باش ننكى الأعدا و الحسود

اشحال ما تطول غيبتي ** لابد المزار يعود

مخلص 02

يا مقابل صبري ارتحل عني *** و غرامي مقيم على حاله

اللي نهوه صار ينتقم مني *** دون جنية و اتركني من باله

الله يجمع شملي بنور عيني *** و رقيبي ننكيه و عداله

سعدي استقام يا فرحتي *** حبي جلس في حضرتي

البشارة نقيم له حبيبي حضرة *** و رقيبي بايت على برا

[1]

نوبة رمل الماية

مصدر

جسمي فنا من هواك ** و غرامي فيك يزيد

راني ما نعشق سواك ** يا هلال في كل عيد

يمضي عمري حين نراك *** واش هو قلبك أقصى من حديد

زرني يا لحظ الشفر

يا عيون التركلي

يا خدود كاللنجار ** تحت حاجب عيون اشهلي

بطايحي

كم لي على لهوى نتوب ** و ليس نثبت

الحب مهما نزرع ** يلقح و ينبت

يا قلب تعشق المليح ** و تريد تفلت

أصبر على الحكم الوجل

و من قال شيء يلحق

لكن خليه يستهل *** آش لزه يعشق

درج

آش لزني نعشق *** و أنا غريب الديار

أفضولي و احمق *** و انا من بين الصغار

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p112 à p115).

ثوبي تمزق *** و من عليه اختيار

بقيت مسبي ** و النار تشعل

أرسل لحبي *** فعسى بفضله يتوب

استخبار

نص حر

انصراف01

قد جمع في معذبي تسع *** ما هم في حبيب

ظريف و مليح الشكل و جمال *** القدا العجيب

آه يا ذاك الحبيب

السادس ريقه رجيق و زلال *** السابع طبيب

و الثامن ورده و خده و التاسع خال *** هب لي فيه نصيب

آه يذاك الحبيب

نهولى ظبيا سهامه عيناه ** النبل المصيب

نهواه و هي مهجتي نهواه ** ذا الأمر العجيب

آه يا ذاك الحبيب

أقسمت عليه بالذي أنشأه ** حاضر لا يغيب

ما نعشق غيره ما ننساه ** لو مت غريب

آه يا ذاك الحبيب

انصراف02

لهبت شمس الأصائل ** ما بين المنازل ** يحكي التبر صائل ** و ماء الجداويل

الظبي المواصل *** يمزج الراح

من خمر ذكية ** صفرة مذهبية ** وشمس العشية ** مالت في خفية

من عين الحمية *** تسبي الأرواح

ما لذا العناق ** في نهار التلاقي ** ستر الله باقي ** و أملا لي يا ساقي

ما بين السواقي *** تحت الأدواح

أملأ لي أنا *** و اسقينا خلا

الشرب حلى ما بين الأخوان

لا دنيا تدوم ** لا عيش يهنى ** إلا و الحبيب ** يكون معنا

مخلص01

يا قوم انتشب أمري ** في وحد الرشا

معيشق ظريف خمري ** لقتلى أنتشى

و ساكن صميم صدري *** صميم الحشا

بالمحنى لقد عمري *** قليبي الكئيب

ما أحلى السهرة و المنظر ** في وجه الحبيب

مخلص02

غزالي غزال الصيد الصيد ** ما مثله غزال

يحاكي هلال العيد ** و بدر الكمال

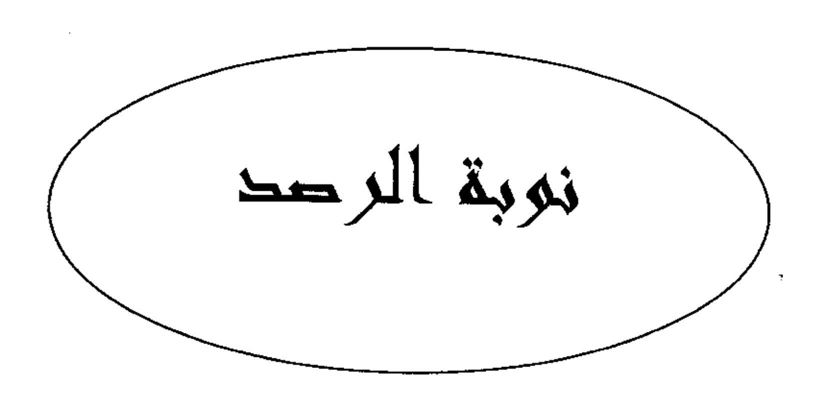
و غنى بصوت لذيذ لذيذ ** و أنشد و قال

عن خذه الزهر يظهر

و ورد العجيب

ما أحلى السهر و المنظر ** في وجه الحبيب

[1]



مصدر

لا شيء

بطايحي

ما أحلى العشية *** تفجي هموم قلبي

تفجي عليام *** باسي من كربي

شبه الثريا *** جالس حدى جنبي

أسقي غزالي ** خمر الدوالي ** في كاس من بلار

دير المدام ** سيدي ** و اسقينا يا مسرار

ما أحلى الشراب ** عيني ** عن نغمة الأوتار

درج

يا لون العسل *** آش ريت مني

كم لي نعشقك *** و أنت تمني

يحول الرقيب *** بينك و بيني

نقول لك نعم ** سمعا و طاعة

أغنم يا مليح *** في الدنيا ساعة

إستخبار

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p116 à p119).

نص حر

انصراف01

من حب هذه الغزالة *** ما طقت يهنى رقادي

ما فادتني بما سلا *** سوى النفار آه و البعاد

ندعو الى الله تعالى *** فعسى يوفي لي مرادي

دعني نقيم له حضرة ** و جميع ما هو في بالي

فنيت من حب عذرة *** آش حيلتي آه يا موادي

انصراف02

باح اصطباري و الحب ليس نكميه ** خذ روحي مني و أكتبها ** في الصفحة

ثوبي تمزق من هو الذي يرفيه ** مهما تصلي و أذكرها ** في السبحة

لا يبلى عاشق كما أبتليت أنا به ** واجعلها يا الله ما بيننا ** صالحة

عشقة و ذلة ميمن لا يعذرني *** لا تزيدني حزنى على حزني

استغفر الله عن ما مضى عني *** استغفر الله عن ما مضى عني

رجوعي الى الله هو يصبرني *** رجوعي الى الله هو يصبرني

انصراف03

الهوى ذل العشاق ** و سكن صدري

و دموعي من الأشواق ** بالدماء تجري

من شجوني صدري ضاق ** للإله أمري

آه ما مر الهوى *** هدم جسمي القوي

ليت شعري يا ترى*** هل لقلبي ما نوى

وحد الغزالة ريت في الطريق ** و مسيت ممحون

سحرتني بتلك الأحداق ** و الحويجب نون

أعذروني يا العشاق ** للأنني مسجون

القمر في موضعه *** و النجمة تتبعه

كان قلبي في هنا *** جبت له من صدعه

مخلص01

ريم رمتني ** شغفت بها

طلت من الباب** لعسى نريها

تنشد و تقول ** في أول شعرها

الأندلس يفهم الإشارة *** ما يعرفوا العشق إلا الشعراء

يا مالكة * قلبي متيم

راني نحبك * و الله يعلم

خايف لنموت * عشيق متيم

و من يحبك يا القمر في دار *** اعلاش تودي له الخسارة

الأندلس يفهم الإشارة *** ما يعرفوا العشق إلا الشعراء

ما دامني نعشق * و الستر باقي

تثوبي تمزق * بين السواقي

في صيفة تحمق * سلبتلي الباقي

نوارة تجلا على نوارة *** نشم المسك مع العنبر

الأندلس يفهم الإشارة *** ما يعرفوا العشق إلا الشعراء

مخلص02

لهبت شمس الأصايل ما بين المنازيل *** تحكي التبر سايل و ماء الجداويل

الظبي الماصل يمزج الراح

من خمر ذكية صفرا مذهبية *** و شمس العشية مالت للخفية

من عين الحمية تسبي الأرواح

ما لذ العناق في نهار التلاقي *** ستر الله باقي و املالي يا ساقي

ما بين السواقي تحت الأدواح

أملي لي أنا وأسقي الأخلاء *** الشرب حلى ما بين الأخوان

اليوم من الحقيقة

الشرب عنا ** أنا و المليح ** بالعود و المغنى

مخلص03

حرق الضنى مهجتي	***	و النوم عن عيني حرام
زاد الهوى لوعتي	***	من سل سيف السهام
يا نور عين مقلتي	***	جسمي فناه السقام
يا قد غصن اللقاح	**	تا الله واش كيف زلتي
دبل عيون الوقاح	**	أفنيت يا حصرتي
أبو العيون النيام	***	عذبت قلبي الحزين
تخضع و ترعى الدمام	***	عن ما كتب في الجبين
طايع لأمرك غلام	***	يا فتنة العاشقين
عذبتني لا سماح	**	تا الله واش كيف زلتي
دبل عيون الوقاح	**	أفنيت يا حصرتي



1

مصدر

أشفقي آه في الحب أوداعي

عاشق آه مثلي يبكي معي

راني آه صابر لوجاعي

يا أهل الغرام *** على جسمي السقام

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p120 à p123).

يا لولفا جنيت *** شعلت جمرتي

بطايحي

لاش تلقى يدك لخذك ** و غيرك في هنا

ما هو إلا من وعدك ** دخلوا الناس بيننا

آش هو في قصدك ** حكم الله مولانا

الجنان يعرف جناني ** و ما فيه من ثمار

اربحني من شراني ** و من باعني خسر

من باعني بغير قيمة ** قالوا الناس أرجع نادم

جاء يعمل في نقيمة ** يا أخي في روحه أنتقم

و ابن حاجة كنت سقيمة ** و فيها سعدي ستنقم

و هو يطمع يراني *** و يقنع بالنظر

في يديه كانت عناني *** و صارت في يد آخر

درج

صاح البلابل ** من فوق أغصان اللقاح

عملوا ولا ويل ** عن نقر العود و الجناح

و النهر سايل ** على الأزهر في البطاح

و أنا مسبي *** من كأوس العقار

بين الخوابي ** تجدني ليلا و نهار

انصراف 01

غزيلي أهيف بعيون نعوس

مهفهف أرهف مثل الشموس

و ريقه قرقف يحي النفوس

و زانقه شامه *** في خده الشريق

و كحلت عينه مثل الغريق

انصراف02

قلبي يهوى معيشق ** و سحرني جماله

ايله حاجب معرق ** و الإله قد عطى له

آش دعى قلبي يعشق ** و منعني وصاله

لا زال قلبي في عشقه *** و غرامي و وجدي

المليح ميله شفقة *** يا ترى آش كان سعدي

انصراف03

تذكت غصون اللقاح ** فاح الورد في غصانه

عن وجنة الحبيب فتح ** و مسك العذار زانه

قم ترى مداد الحبر ***كيف نقط على الزنجفور

و مبسم عقيق فيه ذرر *** يغنيك عن جميع الثغور

و حبيبي شبته القمر *** فايق على جميع البدور

أيلو مراشف وقاح ** عن خده البديع زانه

عن وجنة الحبيب فتح ** و مسك العذار زانه

مخلص01

ما تتقي الله يا معذب قلبي *** لا تزيدني على نحولي نحولا

ما فعل حد ما فعلت بجهلي *** كنت حرا مسيت عبدا دليلا

و و قوفي على الديار و أنادي *** أنا يا ودي لقد جفتني الخليلة

يا دليل الطير كن لي دليلا ** يا مقيل العتار كن لي مقيلا

لو علمت البكا يرد الحبايب ** لبكيت حتى صرت نحيلا

مخلص 02

واحد الغزيل ** بجماله سباني

ظريف و مزعبل ** ماله في الملاح ثاني

بوصله يبخل ** و يرضى بهجراني

اعلاش يا معذب قلبي و اعلاش *** تشفي الأعدا فيا و الناس

قم نرغب الله ** الشدة في الله

حين تراكم عينية نستغفر الله *** هذه ساعة هنية و الحمد لله

مخلص03

أمش يا رسول لدار الحبيب ** بحق العهود عهود المولى

عني و قول لهم و طال المغيب ** و حال الميعاد بيننا

ندعو للإله السميع الوجيب ** يجمع عن قريب شملنا

و نغنم معاك راحتي *** باش ننكى الأعدا و الحسود

آش حال ما تطول غيبتي *** لابد المزار مزار يعود



[1]

مصدر

أملأ كؤوس الخلاعة ** و استغنم أيام السرور

الفرح ساع بساعة ** أغنم زمانك لا يمر

أربح زمانك بواجب *** و افرح و اطيب مع الحبيب

في روض باه الذنوب *** و الطير فوق القضيب

بالكيترة و الربايب *** و العود و النقر العجيب

---

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p124 à p127).

و أم الحساين في ارتفاعة ** تفخر عل جميع الطيور
توريك في شغلها صناعة ** تلهيك عن الكأس حين يدور

بطايحي

تذكاركم عندي *** من جملة الماء و الطعام
أحلى من الشهد *** و الذي من شرب المدام
لا تنقضوا عهدي *** يا سادتي يا أهل الغرام
جرحتوا لي كبدي ** حتى دموعي ري هاطلة
لاشك من عيني ** أصل السبب الفاصلة
من يعشق الغزلان *** يخدم كما يخدموا العبيد
و يصففوا القطعان *** و يراقبوا النجم السعيد
و يكون بحال سلطان *** يفعل في جيشه ما يريد
و يقول خدمني سعدي ** حتى دموعي ري هاطلة
لاشك من عيني ** أصل السبب الفاصلة

درج

يا مقابل فأعذروني ** إنني مضني كئيب ** قد همت بنار اشتياق
دعني نمزج من جفوني ** و الدموع تجري سكيب ** و فؤادي في احتراق
يا أعدولي فاتركوني ** نغتنم وصل الحبيب ** يا ما أحسن أيام التلاق
يا ما أصعب أيام الفراق
الإنشراح –الإنشراح *** في الرياض السندسية
يا مليح و اسقي الملاح *** نغنموا ساعة هنية

استخبار

نص حر

انصراف 01

يا لائم مهجتي مهلا تؤلمها *** هبت و فاضت دموع العين تنهمل

تالله ما شأنها فاضت مدامعها *** يوم المداع لقد شدوا و قد رحلوا

يا راحلين قفوا مهلا لعند بابكم *** بكم رجائي لكن خانني الأمل

يا حسرتي في وقوفي عند بابكم *** فقال بوابكم من أنت يا رجل

فحن لي و بكا و رق لي و أشتكى*** و قال لي يا فتى ضاقت بك الحيل

إن الوجوه التي قد كنت تعرفها *** بالأمس كانوا هنا و اليوم قد رحلوا

انصراف02

إن كنت من أهل الهوى *** فأخضع لمن تهوى دليلا

أسمع له فيما نوى *** و قل له قولا جميلا

أصبر على حر الجوى *** و كابد الليل طويلا

يا هاجري لله ** قصر جفاك النوم

اللوم ما يشفي الغليلا ** قاسيت لك مدة طويلة

انصراف03

تدكت غصون اللقاح *** فاح الزهر فاح في غصانه

عن وجنة حبيبي فاتح *** و مسك العذار زانه

قم ترى مداد البحر ** حين نقط على الزنجفور

مبسم عقيق و فيه الذرار ** يغنيك عن جميع الثغور

حبيبي شبيه القمر ** فايق عن جميع البدور

و إله مراشف وقاح *** الورد الذي زانه

عن وجنة حبيبي فاتح *** و مسك العذار زانه

مخلص01

أمشي يا رسول لعند الحبيب *** في حق العهود المنى

عني و قل له و طال المغيب *** و حال الميعاد بيننا

ندعو للإله السميع المجيب *** يجمع عن قريب شملنا

و نغنم معاك راحتي ** باش ننكى الأعدا و الحسود

اشحال ما تطول غيبتي ** لابد المزار يعود

مخلص 02

يا أهيل الحمى لقد ** طال شوقي إليكم

قلتم الحب ينجحد ** و أنا ما طقت نكتم

فارقوا الروح من الجسد ** عذبوهما عليكم

كلما تفعلول معي *** من صدود و من نفار

زاد فيكم تولعي *** ما يفيدني سوى الصبر

مخلص 03

يا منية القلب مهلا *** أصبحت في الحب عبدك

تروم هجري مهلا *** و القلب قد صار عندك

يا ساكن في ضلوعي ** و يا أنس فؤادي

قد خل فيك هجومي ** و قد عدمت رقادي

و زاد فيك ولوعي ** و ما بلغت مرادي

فاعطني منك وصلا *** الله يعطيك قصدا

تروم هجري مهلا *** و القلب قد صار عندك

يا بدري و يا غزالي ** و يا بديع المحيا

أدر ما أدولي ** و اسمح و أطف بالحميا

يا بدري حسنك هلالي ** يفوق نجم الثريا

قلبي من الهجر اتقلى *** لما ذقت هجرك و بعدك

تروم هجري مهلا *** و القلب قد صار عندك

[1]

نوبة غريبة الحسين

مصدر

يفتن بلظة الشفر *** و يفتن من يرمقه

صيفته ملك و هو بشر *** ما في الملا من يلحقه

الحسن فيه قد اشتهر *** كيف لا يهيم من يعشقه

حتى النجوم الزاهرين ** من نور وجهه يشعشعوا

و من خذوذ الناهرين *** ريت الكواكب يسطعوا

بطايحي

و الله لو لاك يا حبيبي *** لذاب جسمي من السقام

لأن حبك ملك قلبي *** و شربت كأسا من الحمام

يا منية اقلب يا طبيبي *** عبدك يرجى منك السلام

اللي تريد في عبدك تفعل ** الأمر بيدك و ليك يعود

إن شئت تعفو إن شئت تقتل *** مسموح لك شرعا بالشهود

درج

الله الله آش الداني نعشقه ** ذا الرشا المقنين

الله الله و العسل في منطقه ** يحتفل بالزين

الله الله يا ترى لو كان نلحقه ** ذا العشيق مسكين

و يبات مهني*** حبي عذبني

حين يزورني الخمري نرخي له الستور ** و نبات مفني

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p128 à p130).

انصراف01

فنيت وجدا و شوقا *** و القلب صار أسير

و من يعتق العبد عتقا *** له أجر كثير

و من يعشق حقا يشقى *** لا سيما في أمير

أرحم قلبي المعنى ** و من له جسم نحيل

يا مالكي أرفق بالمضني *** و أرحم عبيدا دليل

انصراف02

عيدوا الى الوصال عيدوا *** إن الوصال ليكم جديد

و قربوا الوصال و التداني *** فالقرب للعاشقين عيد

خدوا فؤادي و فتشوا *** و قلبوه كما تريدوا

فإن وجدتم فيه سواكم *** عليا زيدوا بعاد زيدوا

و كل يوم أراكم فيه ** فذلك عندي يوم سعيد

و كل يوم أراكم فيه *** فذلك عندي يوم سعيد

انصراف03

يا نديمي سقيتني *** كأسا من هجرة الحبيب

دون جنية هجرتني *** ما تتقي الواحد المجيب

في هوات فإنني *** عابد الهجرة و النحيب

كل إنسان له نصيب و كل من صبر لحق

الجفا أمره عصيب *** فاسألوا كل من عشق

مخلص01

ألفت بالبدر بالهجر *** و انحل جسمي بالهجر

بالله يا ساقي بالهجر *** و لبى لا رق لي لا صبر لي

شعلتم نارا في كبدي في صدري في جوارحي

مخلص 02

يا منية القلب مهلا *** أصبحت في الحب عبدك

تروم الهجر مهلا *** و القلب قد صار عندك

يا ساكن في ضلوعي** و يا أنس فؤادي

قد خل فيك هجومي ** و قد عدمت رقادي

و زاد فيك ولوعي ** و ما بلغت مرادي

فاعطيني منك وصلا *** الله يعطيك قصدك

تروم الهجر مهلا *** و القلب قد صار عندك

يا بدري و يا غزالي ** و يا بديع المحيا

أدر ماء الدوالي ** و اسمع و طف بالحميا

يا بدري حسنك هلالي ** يفوق نجم الثريا

قلبي من الهجر يتقلا *** لما ذقت هجرك و بعدك

نوبة الزيدان [1]

مصدر

وحد اللويلة نريد يا صاحب *** ستة أشياء عن قريب

الطر و العود مع الربايب *** الكأس و الخمر و الحبيب

الرقيب عنا يكون غايب *** لأنني نبغض الرقيب

لأنه يفتشي على فراقي

محبوب قلبي لأمره نطيع

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p131 à p135).

درها عليا في الكأس يا ساقي *** إذا حلت فيض القطيع

بطايحي

الهوى دل الأســـد ** و أعطف و جود ** بالذي أنشأ بهاك

كف من هذا الصدور ** أوفـــي العهود ** آه يا ما أصعب جفاك

نار قلبي في وقود ** بلا جحود ** ما عشق قلبي سواك

يا ظريف الإبتسام *** آه ما مر الغرام

صحت من بعد الديار ** أشكو جهار ** هذا خبري و السلام

درج

آش دوك الشمايل *** التـــــي عينيا تنظر

و الشكل المشاكل *** العسل من فمه تقطر

و تلك المنازيل *** التي في بالي تخطر

زدتني عشـــق خفية ** و فنيت من نظيرة

علاش تلوم عليا ** أنا الذي نعشق سميرة

آه يـــــــا حبيبي ** آه اللوز فاتح

و خبل عمايم *** آه و على البطاح

يصرف دراهيم *** آه واش قالوا الملاح

هذا الفرح دايم *** آه بادر بالإنشراح

استخبار

نص حر

انصراف01

بالله يا بدري *** بحسنك الفايق

و خدك الجمري *** و المبسم الناطق

اعلاش ترتضي هجري *** لأنني عاشـــــــق

أعطف على الهيمان ** رق الهوى لحالي

من نهوى في الغزلان ** سيد الملاح غالي

من هولي في الغزلان ** نافر و خلاني

يا نظمة الجوهر *** عذبتني قهرا

ريقك من السكر *** نمزج به الخمرا

من هو الذي يصبر*** عن مغنج الشفرا

يا ناعس الأجفان ** مهما ترى حالي

من نهوى في الغزلان ** سيد الملاح غالي

من نهوى في الغزلان ** نافر و خلاني

انصراف02

ما تفتكر يا غزالي *** آش بيننا من مودة

و حسن دوك الليالي *** و عشقتي فيك لا بدا

ندعو المولى الموالي *** يأتي الفرج بعد الشدة

الخير والشر واصل ** و من عمل شي يصيبه

يا ربي ما أنت شي غافل *** خن الذي يخن حبيبه

انصراف03

يا غاية المقصود *** يا شمسي و يا بدري

آش دوك الشمايم سود *** زانوا خدك الجمري

آش دوك الشمايم عندك * جــــميع من يراك تسيبه

سبحان الذي خلقك * و أعطاك الجمال و التيه

نتمنى إذا نلقاك * خـــــــد يدك نقبل فيه

أعطف يا مليح و جود *** و اطفي النار من صدري

آش دوك الشمايم سود *** زانوا خدك الجمري

مخلص01

ما تتقي الله يا معذب قلبي *** لا تزيدني على نحولي نحولا

ما فعل حد كما فعلت بجهلي *** كنت حرا مسيت عبدا دليلا

و وقوفي على الديار و أنادي *** أنا يا ودي لقد جفتني الخليلة

يا دليل الطير كن لي دليلا ** يا مقيل العثار كن لي مقيلا

لو علمت البكاء يرد الحبايب *** لبكيت حتى صار جسمي نحيلا

مخلص02

لقيت حبيبي *** و أخبرته على كل ما جرى لي

و اشتفى رقيبي *** و باعني رخيس و سومي غالي

عمدا يا قليبي *** يا اللي تعشق السمر الغوالي

قال لي قلبي عمدا * لا تقنط من شدة

أيام الهنى مسبدها تقرب عمد و ثم عمد

ما قال حد من ذا القضى نهرب ممن ذا الحوض نشرب

و اجب قلبي نكويه *** على اللي يريد شي لا نريده

و أعييت ما نوصيه *** خلا وصايتي و اعملها بيده

لكن دعه و خليه *** في هذا الغرام الله يزيده

قال لي قلبي عمدا * لا تقنط من شدة

أيام الهنى مسبدها تقرب عمد و ثم عمد

ما قال حد من ذا القضى نهرب ممن ذا الحوض نشرب

زمان الخلاعة *** نوصيك لا تبات لويلة صاحي

قم أحيي الشماعة *** و درها على ست الملاح

زهو الدنيا ساعة *** يا ساقي المدام راحا براح

و ساقينا يملى * و الرقيب في غفلة

الله يرحم الشيخ الممجد مولاي بوعبد الله

ما قال حد من ذا القضى نهرب ممن ذا الحوض نشرب

مخلص 03

يا ساقي و اسقي حبيبي *** صاحب الخد المورد

طاب شربك لذ شربي *** أملا كاسي و جدد

زارني محبوب قلبي *** في الهوى ما طقت نجحد

يا لها من ساعة هنية ** يا أمير على الملاح

تبقى تزعبل عليا *** ساعة سهران سويعة صاحي

نوبة الموال [1]

مصدر

لا شيء

بطايحي

لا شيء

درج

لا شيء

استخبار

نص حر

انصراف01

الهوى قد ملك فؤادي *** بالله في الهجر لا تزيد

إن مت بالهجر يا مرادي *** أموت في عشقتك شهيد

أنظر لحالي و ما جرى لي *** الحب كم دل من الأسود

---

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p136 à p139).

ينبيك حالي عن سؤالي *** رقت لحالتي الحسود

لكن صبر و لا أبالي *** الناس فس عشقهم سعود

أحرمت بين البشر رقادي *** لما رأيت اللقاء بعيد

و قد تأملت و طال سهادي *** و خفت من كثرة الوعيد

إن مت بالهجر يا مرادي *** أموت في عشقك شهيد

مهما نرى حسنك النزيه *** نخضع و نرى لك الذمام

و ساعة لا نراك فيها *** هي على كألف عـــــــام

يا شبيه من لا له شبيه *** بالله لا تمنع السلـــــــــلام

بالحب سألتك و بالوداد *** مع بهاء زينك الفريد

انصراف02

شعلت جمارك في وسط قلبي *** يامولة القد العجيب

من اجل حبك ما طقت نخبي *** و دمع عيني تجري سكيب

خليتني هايم و مسبي *** و حار في امري الطبيب

و لا دريت واش زلتي ** عد لي بفضلك ما يكون

اعلاش ترضى برفقتي ** و ارخيت في دوك العيون

الله حسيبك يا غزالي *** بعد الوصال جفيتني

و انسيت يا ريم الدلال *** خيري و قد ضيعتني

و لو كان نرعاك طول الليالي *** و على وصلك لسبدني

نصبر ونكمي عشقتي ** و إن عشت لسبد يكون

علاش ترضى برفقتي ** و أرخيت في ذوك العيون

انصراف03

زارت بلا موعد في ظلمة الغسق *** كأنها البدر في داج من الأفق

هيفات ما في البرايا من يشابهها *** في بهجة الحسن أو في رونق الخلق

أقسمت لو أن ل ي علما في زورتها *** لما مشيت خطي إلا على حدق

و فاض دمعي سرورا عند رؤيتها *** حتى خشيت على نفسي من الغرق

ناديت لما أن رأت عيني محاسنها *** سبحان من خلق الإنسان من علق

أعيذها من عيون الناس قاطبة *** بقول أعوذ برب الناس و الفلق

انصراف04

محبوبتي خطرت بالحل و الحلل *** و شعرها أسبلت عزمت على قتالي

الميم مبسمها و النون حاجبها *** و ريقها القرقفي أحلى من العسل

خرجت تودعني في شعرها عثرت *** دعت على شعرها بالقصر و الجفل

لما رأيت قدها قلبي حصل عندها *** و تمنع بوصلها لبغيتي و أمالي

مخلص01

غزالي غزال الصيد الصيد ** ما مثله غزال

يحاكي هلالل العيد العيد ** و بدر الكمال

و غنى بصوت لذيذ لذيذ ** و أنشد و قـــال

عن خد الزهر * اورد يظهر

و ورد العجيب العجيب

ما أحلى السهر و المنظر ** في وجه الحبيب

نوبة العراق [1]

مصدر

لا شيء

بطايحي

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p140 à p141).

لا شيء

درج

لا شيء

استخبار

نص حر

انصراف01

يا من لعبت به الشمول *** ما لطف هذه الشمايل

نشوان يهزه دلال *** كالغصن من النسيم

لا يمكنه الكلام لكن *** قد حمل طرفه الرسايل

ما أطيب وقتنا و أهنا *** و العاذل غايب و غافل

عشقة و بشرة وسكرة *** و العقل ببعض ذاك زايل

البدر لوح في قناعة *** و الغصن يميس في غلايل

انصراف02

سرق الغصن قد محبوبي ** و اختفى بالورق

قطع الغن صاحت الأطيار ** ذا جزاء من سرق

يا قضيبا يميس من عجب ** إذ يهب النسيم

و هلالا يلوح من حجب ** جنح ليل بهيم

ليل هجرانه على الصب ** مثل ليل السليم

يا منى و نفس مطلوبي ** قد أفناني الأرق

قرح الجفن دمعي المدرار ** و الحشى في حرق

انصراف03

يا حبيبي علاش جفيت *** نجوم الليل غربوا

الكأس من يدك أشتهيت *** نفق من النوم نشربه

قم ترى الليل و عسكره *** مال للغرب و افترق

و حاز الطير منبره *** و اختفى ما بين الورق

أرفع السيف و أقهره *** سبحان ربي فيما خلق

مخلص01

حظي من النوم من فرد غمضه *** و نستمع آلة الطرب

و معي محبوبي و عسى يرضى *** شبه الهلال إذا ينحجب

نملا القطيع و الكأس فضة *** و نرضع في الشراب الذهب

أما شرابي فليس نمله ** نأخذ قطيع و نشربه

و من يلومني عاشقا نقل له ** دع كل عاشق و مذهبه

يا من تقول الشراب ضرورة *** أنظر إلى الخمر في الزجاج

أنظر إلى الشمس في صفورة *** أنظر إلى البحر في أمواج

أنظر إلى الروض في خضورة *** أنظر إلى الطير في هياج

أما شرابي فليس نملاه * نأخذ قطيع و نشربه

و من يلومني عاشق نقول له *** دع كل عاشق و مذهبه

نوبة جاركة [1]

مصدر

لا شيء

بطايحي

لا شيء

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p142 à p144).

درج

لا شيء

استخبار

نص حر

انصراف01

رقت لنا الخمر فاسقيناها *** في حضرة أهيف الهيوف

صهباء تشكو لمن سقيها *** درها على جمعنا تطوف

يا ما أبدع كأس الطواف ** يملى و يهدي من سلسبيل

يجلي عن خاطري اشتغاف** العود و الراح و الخليل

درها علينا بالانعطاف ** يا ساقي لي الراح في الأصيل

أملا و دع من لامك فيها ** في كل عضو لها صروف

بكم سمت عند مسكها ** مسك الأنامل على الكفوف

فيض لنا خمرة الدنان ** اليوم قد زارني الحبيب

و طاب لي الوقت و الزمان *** اسكر على غفلة الرقيب

كذا المثالث در المثان *** يا صاح سكرى به يطيب

أصغ إليا و كن نبيها *** صفف أواني الطلا صفوف

اليوم ورد البهاء نزيها *** مني دنا دني القطوف

اسم الذي علاني دلالة *** تسع حروف مكمله

الأسد من اسمه أناله *** يا من لنظمي تمثلا

و عجز الإسم لا محاله *** في البسملة غير مشكله

أنا به والعا و تيها *** دعني مع شادن عطوف

الأرض تفنى و من عليها *** و العفو من ربنا الرؤوف

مخلص أو إنقلاب

منيتي من رمت قربه ** صادني بالمقلتين

و تملك قلبي حبه ** بامرار الوجنتين

و مليح زاد عجبه ** قاتلي في الحالتين

و ظلمني من حبه ** بالجفى ظلما مبين

أشفعو لي يا أهل ودي ** عند حبي باللقاء

لي يسمح بعض بعض ** و يزول عني الشقاء

سال دمعي فوق خدي ** يا حبيبي صار عين

و ظلمني من أحبه ** بالجفا ظلما مبين

في فؤادي قد تحكم ** يا أخلاء الهوى

و اصطباري قد تصرم ** و رماني بالنوى

ما بقى لحالي يعلم ** مذ رأيت الشامتين

و ظلمني من أحبه ** بالجفا ظلما مبين

آه ما أحلى التصافي ** و التلاقي بالعهود

آه ما مر اتجافي ** من حبيبي و الصدود

أنا حالي ليس خافي ** لا وحق الجفنتين

و ظلمني من أحبه ** بالجفا ظلما مبين

3-انقلابات:

"إنه من الصعب بما كان تقديم تعريف واضح للانقلاب، بحيث إن أصله التاريخي و قواعده الإيقاعية مجهولة.و ما يمكن قوله في هذا الشأن إلا ما تركه كبار موسيقيي الأندلسي بتلمسان و الذي كان بحوزتهم ، و لم تكن هذه الانقلابات لتبقى ليومنا هذا إلا بفضل الطلب المتزايد للجمهور عليها، خلال سهرات و حفلات هؤلاء الموسيقيين.

و عند سأل أحد المختصين في تاريخ الموسيقى الأندلسية ، حول معنى الانقلاب؟ فكان جوابه كالتالي :"هو يتيم نوبة ميتة و الذي وجد مقاما و ترحيبا من قبل نوبة أو نوبات أخرى لا زالت باقية إلى يومنا هذا تحت مسامعنا، والقطعتان تملكان نفس النوتة الأساسية". يمكن أن يكون هذا الكلام صحيحا لكن لا يوجد أي دليل و بالتالي لا يمكن أن نجزم بصحة هذه المقولة أو التعريف.

أما من الجهة التقنية ، هنا كذلك لا يوجد معلومات وافرة حيث أن هذه القطع الموسيقية القصيرة مناقضة لقواعد النوبة كما نعرف ،في الانقلاب الغناء و النغمات المتلاحقة يمكن أن تؤدى فرديا أو مرتبطة مع انقلابات أخرى و هنا فالمجموع لهذه التشكيلة الموسيقية يسمى "سليسلة" ، مع الحفاظ على العلاقة مع أحد نوبات الصنعة و الكل يطلق عليه اسم سليسلة لنوع كذا أو نوع كذا مثل "سليسلة رمل الماية "أو...إلخ.و بالتالي يوجد انقلابات مع علاقة بالنوبات التالية:موال،رمل الماية،مزموم، سيكا،زيدان،ساحلي،جاهركة و عراق.

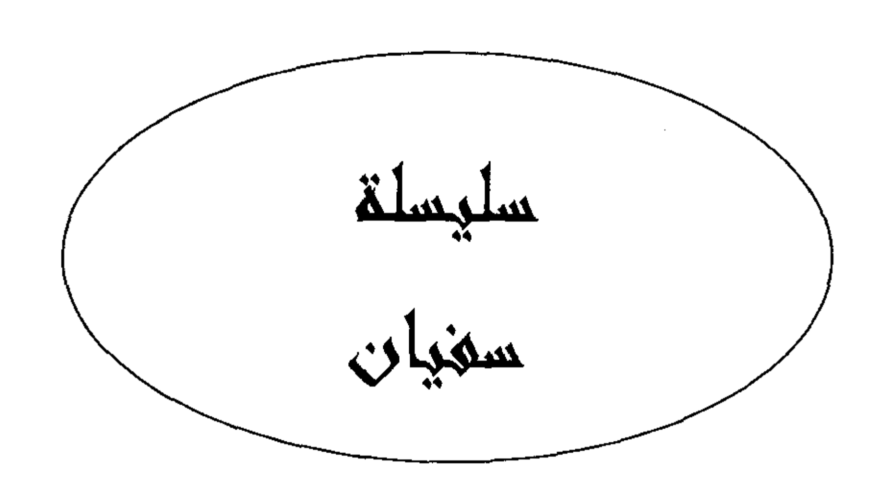
و بالتالي تسمى **إنقلاب زيدان،إنقلاب زيدان،إنقلاب سيكا**،...إلخ.

كذلك في ما يخص الإيقاع فبعض الانقلابات أخذت نفس إيقاع النوبات الكلاسيكية مثل القصيد ، الباشراف، الانصراف ، درج و أخرى مثل القباحي التي اشتهرت على أنها غناء شعبي.

و كأخر نقطة يمكن الإشارة إليها من خلال هذه الدراسة المتواضعة حول الانقلابات ، يمكن القول أن بعض السليسلات تشكل في الأخير مجموعات انقلابات و التي تملك هي كذلك توشياتها الخاصة و هذا بصرف النظر عن علاقتها بالنوبات و من الأمثلة على ذلك سليسلة ميزار صفيان و سليسلة رمل الماية و التي سنستعرضهما من خلال النصوص التالية[1]."

---

[1]-Mokhtar Hadj Slimane, op.cité.p145.



[1]

انقلاب 01

متى يا عريب الحي عيني تراكم *** و أسمع من تلك اليار نداكم

أمر على الأبواب من غير حاجة *** لعلي أراكم أو أرى من يراكم

سقاني الهوى كأسا من الحب صافيا *** فيا ليته لما سقاني سقاكم

و إن قيل لي ماذا على الله تشتهي *** أقول رضى الرحمنُ م رضاكم

انقلاب02

شهيل العين يا كحيل الحدقة ** عنق اليم يضاهي عنقة

لو تراه حين يمشي نشاطا ** كقضيب البان يكسي ورقا

و ترى النحل محيطا به ** يرشف الرحيق مهما بسق

كل شيء حل في وجنته ** جل رب العرش فيما خلق

فاز بالجنة من صبر *** و رام الفردوس من قد رمقه

لم يزال إبليس في خدعته ** طاف بالجنة حتى سرق

انقلاب03

قد سقتني الراح عيناك *** آه

و سبى عقلي محياك *** آه

فتنة العشاق لمن راط *** آه

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p146 à p150).

انقلاب04

سيدي أفعل ما يسرك *** آه

انيا من تحت حكمك *** آه

كل سيء منك يسبي يا غزالي ** يكفيني هجرك قتلني ** آه

آه يا من عينه كحلة *** آه

ليلة بالوصل تتلى *** آه

أنعم يا مليح بوصلة * يا ليل

كل سيء منك يسبي يا غزالي ** يكفيني هجرك قتلني ** آه

انقلاب05

الربيع أقبل يا إنسان *** قم يا صاحب البراعة

آه يا نديم هيا للبستان *** نغنم في الدنيا ساعة

آجي ترى داراهيم اللوز ** تندفق عن كل جيهة

النسيم سقطها في الحوز ** و الندى كبب عليها

داب تلحق ورقة الجوز ** جا بشير الخير إليها

الرياض يعجبني ألوان *** ما أحسنه فصل الخلاعة

آه يا نديم هيا للبستان *** نغنم في الدنيا ساعة

انقلاب 06

حبي محبوبي لقد سمح لي *** و وعدني آه بالوصال

دعني نشرب آه من شرابك *** و يكون مع الحبيب

الله يحفظني آه من شغفك *** و يغيب عنا الرقيب

خده وردي

شعره جعدي

و ريقه شهدي مثل الزلال *** و وجهه مثل الهلال

انقلاب07

نمسي و نصبح مجدد ** في ليلة و نهاري

نشرب شراب المورد ** نمزج كؤوس العقاري

و خمسة ليس نجحد ** بها يكمل لي مرادي

شراب المدام و الشماعة *** ما بين ساقي و غاني

لأنني في الخلاعة *** نشبه لقيس ابن هاني

انقلاب 08

ما سبى عقلي سوى * سحر الجفون * ما سبى عقلي * يا سيدي

حللوا قتلي بغمزة * آه العيون * حللوا قتلي * يا سيدي

عيد لي قل لي خلاص * آه كيف يكون * عيد لي قل لي * يا سيدي

من عيون الظبي في اكبادي جراح *** بالوصال ننعم

من عويناتك يا سلطان آه الملاح * يا سلام سلم * يا سيدي

يا قد غصن البان ما بين *** بين اللقاح *** يا قد غصن البان *** يا سيدي

جيش بن نعمان على *** خدك فاتح *** جيش بن نعمان *** يا سيدي

و أنت هو السلطان على*** جمع الميلاح *** و أنت هو السلطان *** يا سيدي

من عيون الظبي في اكبادي جراح * بالوصال ننعم

و العفو منك يا ربي آه و السماح * و الخطى مني * يا سيدي

مخلص01

لقيت حبيبي ** و أخبرته على كل ما جرالي

و أجتفى رقيبي ** و باعني رخيص و سومي غالي

عمدا يا قليبي ** يا اللي تعشق السمر الغوالي

قال لي قلبي عمدا * لا تقنط من شدة

أيام الهنى مسبدها تقرب *** عمدا و ثم عمدا

ما قال حد من ذا القضى نهرب *** من ذا الحوض نشرب

واجب قلبي نكويه ** أعلى اللي يريد شي لا نريده

و أعييت ما نوصيه ** خلا وصايتي و اعملها بيده

لكن دعه و خليه ** في هذا الغرام الله يزيده

قال لي قلبي عمدا * لا تقنط من شدة

أيام الهنى مسبدها تقرب *** عمدا و ثم عمدا

ما قال حد من ذا القضى نهرب *** من ذا الحوض نشرب

زمان الخلاعة ** نوصيك لا تبات لويلة صاحي

قم أحيي الشماعة ** و درها على ست الملاح

زهو الدنيا ساعة ** يا ساقي المدام راحا براح

و ساقينا يملى * و الرقيب في غفلة

الله يرحم الشيخ الممجد *** مولاي بوعبد الله

ما قال حد من ذا القضى نهرب *** من ذا الحوض نشرب

مخلص 02

يا ساقي و اسقي حبيبي *** صاحب الخد المورد

طاب شربي لذ شربك *** أملا لي كأسي و جدد

زارني محبوب قلبي *** بالهوى ما طقت نجحد

يا لها ساعة هنية ** يا أمير على الملاح

تبقى تزعبل عليا * ساعة سكران سويعة صاحي

يا مليح انشر جمالك *** يا غاية أمري و قصدي

هب لي ساعة من وصالك *** ينجلى حزني و نكدي

و نقبل مسك خالك ** التي فالخد وردي

يا لها ساعة هنية ** يا أمير على الملاح

تبقى تزعبل عليا * ساعة سكران سويعة صاحي

مخلص03

يا مدير دير الحمية *** قلوا لي بشرى هنية *** على خلع العذار

انجوم من الثريا *** كلهم شهدوا عليا *** في هواك يا قمر

سيدي و اعطف عليا *** يا طالعت شمس المضيا *** يا هلال البشر

أنت الهلاك و التهلك و الهلاك و الهلك

أنت الملك و التملك و الملك و الملك

أنت الذي كل نظرة فيك تحيي البصر

سليسلة باشراف رمل الماية[1]

انقلاب01

تصفر شمس العشية ** و أشرقت بين المماشي

قربوا كاس الحمية ** و اعطفوا عطف الحواشي

أملا يا ساقي و جدد ** هذا هو فصل الخلاعة

و القطيع عنا يعربد ** و الغنى ساعة بساعة

و الطير في الروض تنشد ** زادت لقلبي ولاعة

و حبي ما بين يدي ** و العيدان تعمل تواشي

قربوا كأس الحمية ** و أعطفوا عطف الحواشي

قال لي صاحب من الناس ** يا عاشق بالوصل تبرا

تنشرح و يذهب الباس ** و ياتيك فرحا و نصرا

قلت له ما نقطع لياس ** إن بعد العسر يسرا

قال لي بشرى هنية ** يا مرحبا بمن يواشي

قربوا كأس الحمية ** و أعطفوا عطف الحواشي

---

[1]- Mokhtar Hadj Slimane, op.cité (de p151 à p155).

انقلاب 02

آه أسافي على ما مضى *** آه أيام الزهر و الرضى

رمانك لقد مضى *** و ايامه الهنيـــــــة

يا فرقة الديار الأندلس ما هنو عليا

آه يا ربي من فضلك المعيد *** آه و بجاه مقامك السعيد

تجمعني أنا و من أريد *** في ساعة هنيـــة

يا فرقة الديار الأندلس ما هنو عليا

آه يا من لا تراك العيون *** آه و لا تخيب فيك الظنون

أمر ما بين كاف و نون *** لطفك خفيا

يا فرقة الديار الأندلس ما هنو عليا

آه عدنا ليالي أملاح *** آه في غرناطة بلاد الإنشراح

ما بين الزهر و اللقاح *** عدينا عشية

يا فرقة الديار الأندلس ما هنو عليا

آه يا قلبيي ما قلت لك *** آه دون جنية تمتلك

من بدل حبيبه انهلك *** و بيده الجنية

يا فرقة الديار الأندلس ما هنو عليا

انقلاب 03

كيف العمل اله بلاني بالمحبة * حبيبي يا ذا الغزال كن لي طبيبا

جسمي فنى من فرقتك لا صبر عنك * فجد عليا بالوصال و الفضل منك

ذوك العيون الناعسين قد عذبوني * و فوقهم قوس المقاتل يرحموني

تحكي الخدود كالجلنار يا الله السلامة * لو حكيت بدر التمام داير غمامة

أرحم عبيدك في الهوى مضنى حزينا * يرتج اليوم في لقاك مدة سنينا

طالب معك نجتمع في روض باهي * الطار و العود و الرباب و القلب زاهي

انقلاب 04

مال حبيبي ماله *** كان معايا كان

مال حبيبي ماله *** يا ناسي غضبان

مال حبيبي ماله ** شوفني في خياله

ذي مدة نرجاله ** و قهرني تعيان

اخدعني بجماله ** خدعة عاي الأمان

اخدعني يا بابا *** خدعة قوم اصحابا

مثل طيور الغابة *** شبان و شجعان

جابوا النصر بصعابة في حرب و ميدان

كان معايا بايت ** مولى الزين الفايت

منه القمرة غارت ** و الشمس و للوان

بجماله يتناعت ** عن ساير لقران

مال حبيبي ماله *** كان معايا كان

مال حبيبي ماله *** يا ناسي غضبان

مخلص

ما أحلى العشية ** تفجي هموم قلبي

تفجي عليا ** باسي من كربي

شبه الثرية ** جازت حذا جنبي

أسقي غزالي * خمر الدوالي * في كأس من بلار

دير المدام سيدي *** و اسقينا يا المسرار

ما أحلى الشراب عيني *** عن نغمة الأوتار

ما أحلى الشراب سيدي ** عن حواشي السهريج

امع الغزال سيدي ** خمري ظريف بهيج

اللوز فاتح ** فصل الطيور تهيج

عملوا تواشي * بين المماشي * مقنين مع المنيار

دير المدام سيدي *** و اسقينا يا المسرار

ما أحلى الشراب عيني *** عن نغمة الأوتار

فق يا نديم سيدي ** و أملا لنا خمرا

خمرك قديم سيدي ** و الكاس من فجرا

أمع الغزال سيدي ** و نقيم له حضرة

أسقي غزالي * خمر الدوالي * في كأس من بلار

دير المدام سيدي *** و اسقينا يا المسرار

ما أحلى الشراب عيني *** عن نغمة الأوتار

فق يا نديم سيدي ** و أملا لنا و أمزج

خمرك قديم سيدي ** في الكاس يتبهرج

أمع الغزال سيدي ** خليني نتفرج

أسقي غزالي * خمر الدوالي * في كأس من بلار

دير المدام سيدي *** و اسقينا يا المسرار

ما أحلى الشراب عيني *** عن نغمة الأوتار

فق يا نديم سيدي ** و املا لنا نشرب

خمرك قديم سيدي ** قد زارني المحبوب

ربي رحيم سيدي ** غفار كل ذنوب

أسقي غزالي * خمر الدوالي * في كأس من بلار

دير المدام سيدي *** و اسقينا يا المسرار

ما أحلى الشراب عيني *** عن نغمة الأوتار

الخاتمة:

من خلال هذه الدراسة التي تطرقت فيها للموسيقى الأندلسية من الناحية التاريخية ، و التي تعمدت فيها اختيار مدينة تلمسان نظرا للمكان الذي أحس و أعجب الأندلسيون بالتشابه بينها و بين مدن كقرطبة و غرناطة وغيرها من المدن التي شيدها المسلمون في العصر الذهبي للإسلام مما دفعهم للاستقرار بها، لوفرة مياهها و خضرة تلالها ، لقد حاولت الإجابة تقريبا على التساؤلات التي طرحتها نسبيا في إشكاليتي و النتيجة التي توصلت إليها أن هذه الموسيقى التي وصلت إلينا لم تكن من الحظ أو الصدفة في الإبداع لكن كان هناك قدر من العبقرية الإنسانية التي لم تنم عن نزوة ساذجة أو نغمة سطحية بل تمثلت في **الرموز** التي تخفيها هذه الموسيقى، فهي ليست موسيقى بل هي كذلك قواعد رياضية تمثلت بما يسمى المقامات المبطنة بشعر من الزجل أو التوشيح الأصيل، و التي لم تتوصل الحضارة الأوربية إلى فك كل رموز مقاماتها وتحليل ألحانها و الدليل على ذلك عدد المقامات القليلة المستخدمة في الموسيقى الأوربية العصرية المستمدة من المقامات الأندلسية و العدد الضخم ألمتبق منها التي لم تستوعبها الحضارة الحالية رغم التطور التكنولوجي الهام، و يبقى المجال مفتوحا لهذا العمل الذي سيأخذ وقتا طويلا و جهدا مضنيا نتيجة العراقيل الجمة التي ستواجه أي باحث و لعل أبرزها عامل الزمن الذي أفقد جزءا هاما من هذه المقامات أو تم تحريفها ، خصوصا في مدينة **تلمسان** ، هذه المدينة التي لم تلغ خصوصياتها وفي الوقت نفسه لم تنغلق عن العالم الخارجي بل مزجت البيئة البربرية الريفية العذراء، و اللهجة العربية البدوية العفوية ، و عبقرية الحضارة الإسلامية، و المزاجية الأيبيرية في موسيقى واحدة ، كان لشخصيات فنية تلمسانية الدور الكبير في مد جسورها و تلاقح موسيقى محلية مع أخرى قادمة من الأندلس .



1- صور تاريخية لجلسات أندلسية.

2-صور أثرية و طبيعية لمدينة تلمسان.

3-صور لبعض الآلات الموسيقية .

4-صور لبعض أعلام الموسيقى الأندلسية بتلمسان.

1-صور تاريخية لجلسات أندلسية



بنية المقام

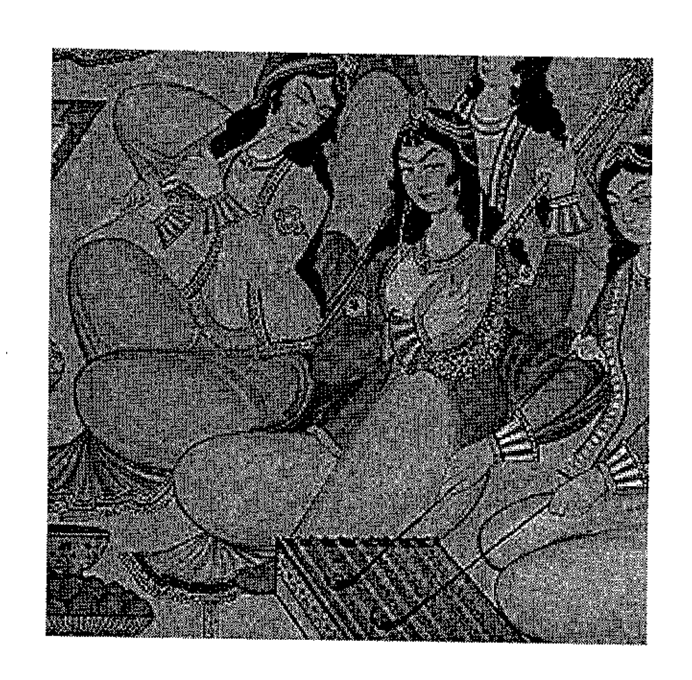
(صورة رقم 01)



سهرة أندلسية

(صورة رقم 02)

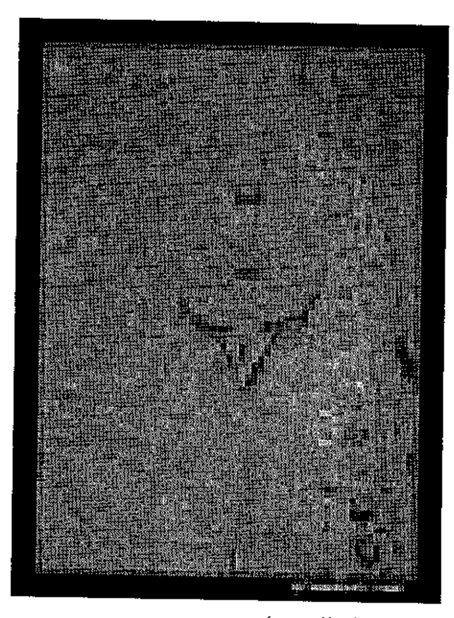
1-صور تاريخية لجلسات أندلسية



قيان يتقن العزف

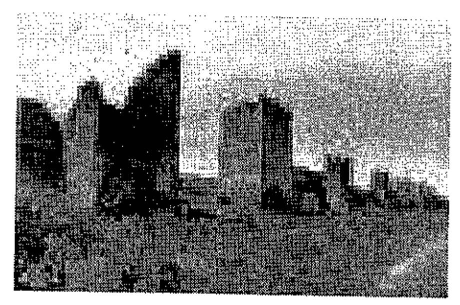
(صورة رقم 03)

2-صور أثرية و طبيعية لمدينة تلمسان



باب إسلامي لمسجد سيدي بومدين

(صورة رقم 04)



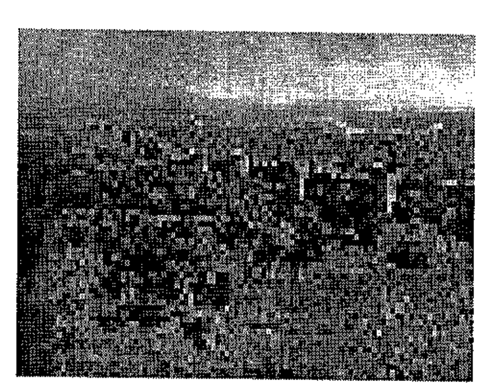
آثار المنصورة

(صورة رقم 05)



باب سيدي بوجمعة

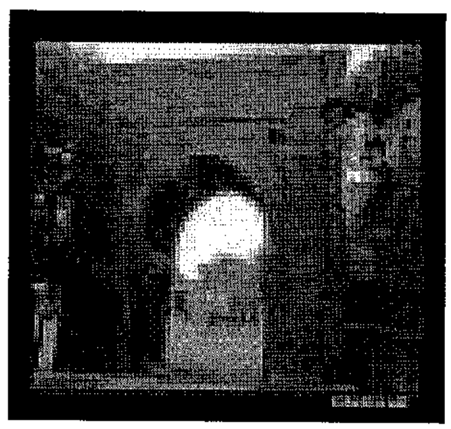
(صورة رقم 06)

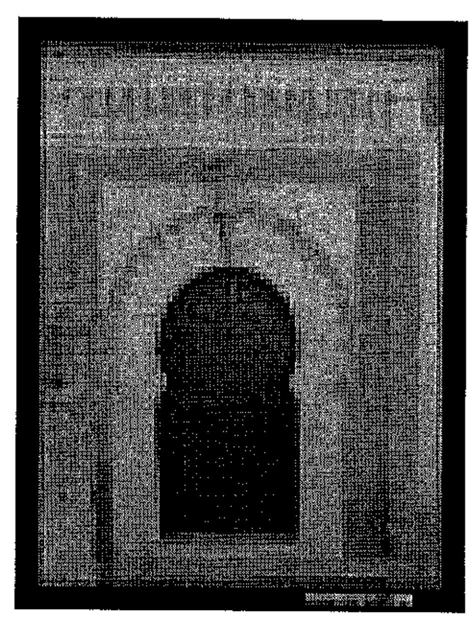


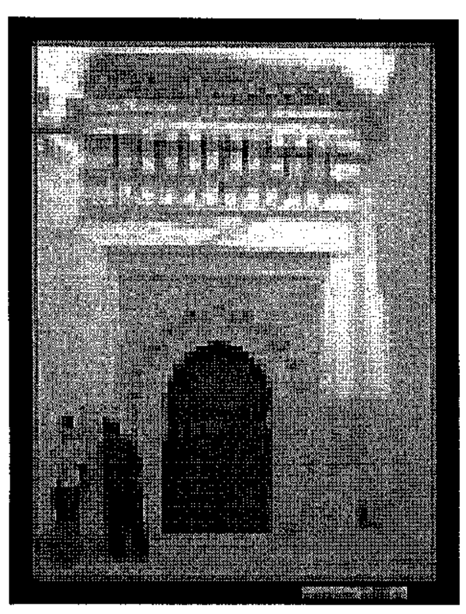
أحد جدران المنصورة

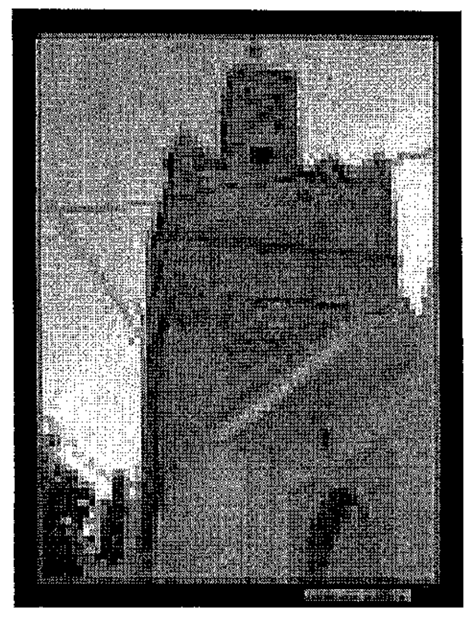
(صورة رقم 07)

2-صور أثرية و طبيعية لمدينة تلمسان.

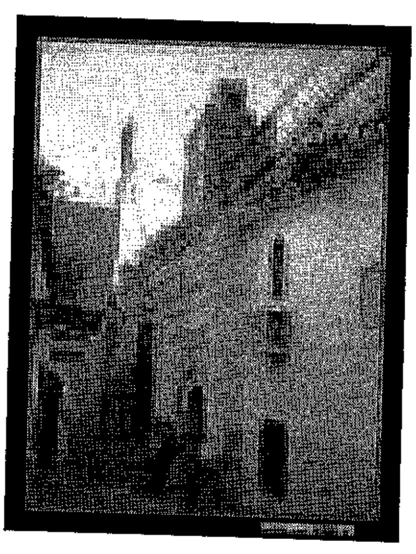

باب الخميس
(صورة رقم08)


باب مسجد سيد الحلوى
(صورة رقم09)


باب مسجد سيدي بدون
(صورة رقم 10)

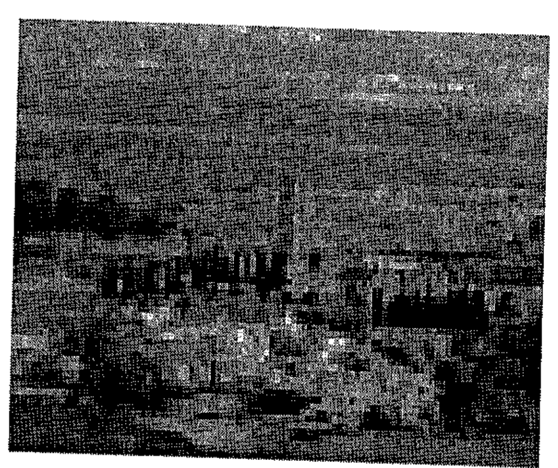

مسجد سيدي لحسن
(صورة رقم 11)

2-صور أثرية و طبيعية لمدينة تلمسان.



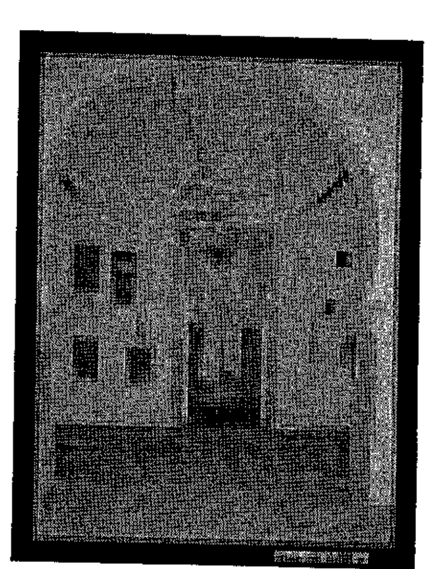
مسجد سيد ي يدون

(صورة رقم 12)



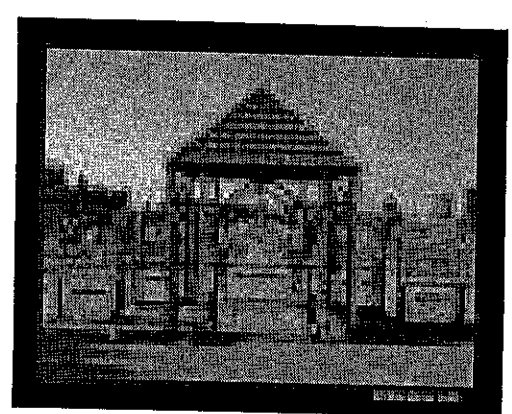
منارة المنصورة

(صورة رقم 13)



منظر داخلي لمسجد سيد الحلوى

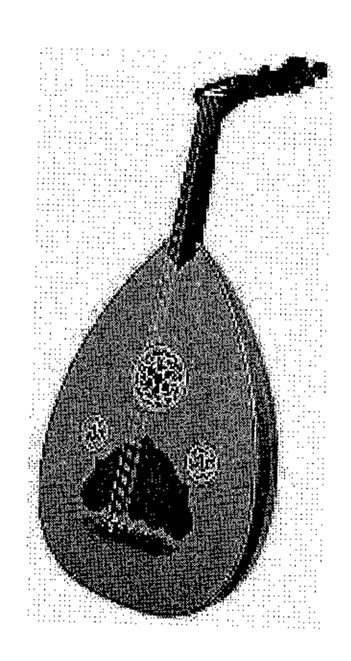
(صورة رقم 14)



الصهريج الكبير-grand bassin-

(صورة رقم 15)

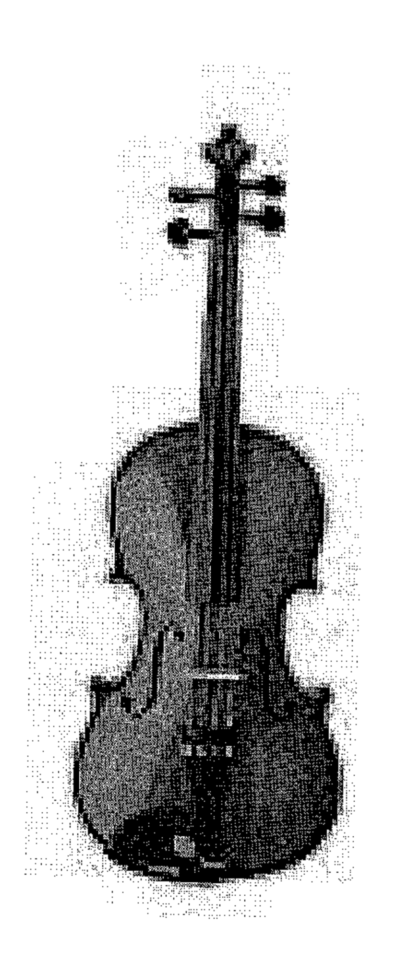
3-صور لبعض الآلات الموسيقية .



آلة العود

(صورة رقم 16)

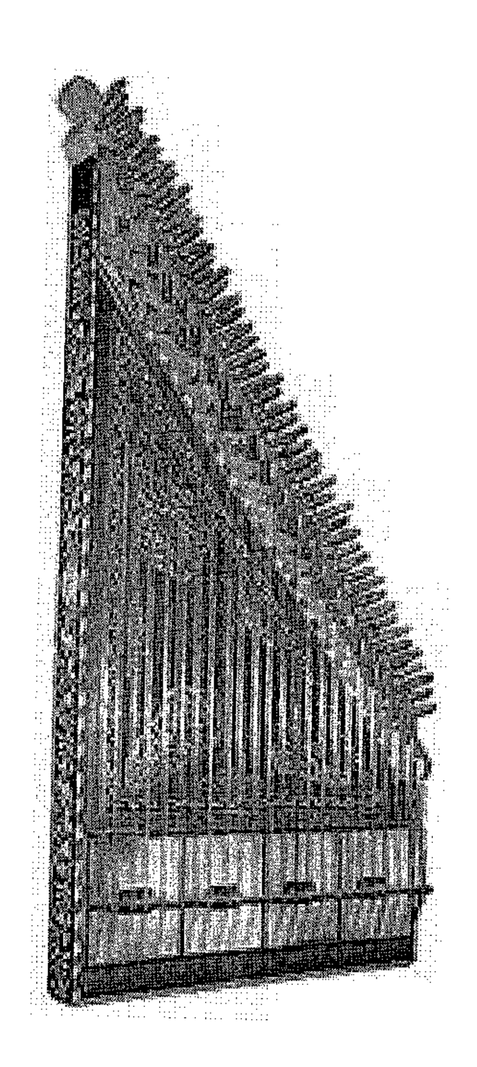
3-صور لبعض الآلات الموسيقية.



آلة الكمان أو فيولين

(صورة رقم 17)

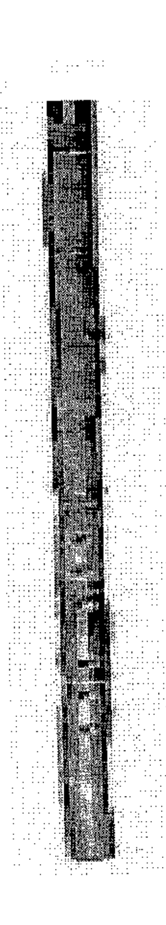
3-صور لبعض الآلات الموسيقية.



آلة القانون

(صورة رقم 18)

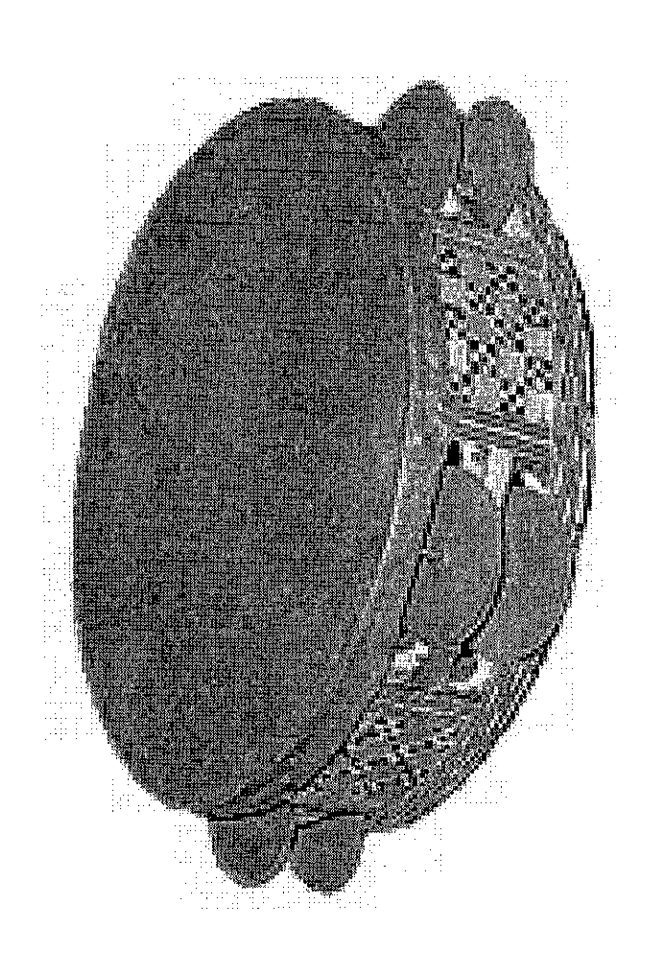
3-صور لبعض الآلات الموسيقية.



الناي

(صورة رقم 19)

3-صور لبعض الآلات الموسيقية .



الرق

(صورة رقم 20)

4-صور لبعض أعلام الموسيقى الأندلسية



الشيخ العربي بن صاري

(الصورة رقم 21)

4-صور لبعض أعلام الموسيقى الأندلسية.



الشيخ عبد الكريم دالي

(الصورة رقم22)

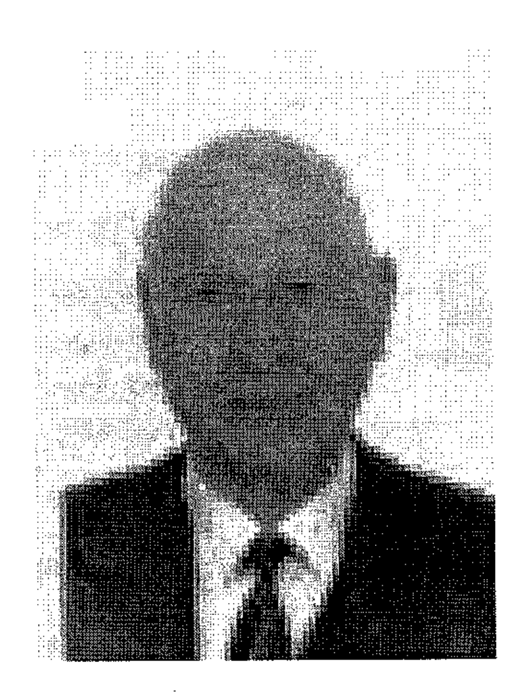
4-صور لبعض أعلام الموسيقى الأندلسية.



* الحاج محمد بوعلي*

(الصورة رقم 23)

4-صور لبعض أعلام الموسيقى الأندلسية.



* الشيخ مصطفى بريكسي*

(الصورة رقم24)

4-صور لبعض أعلام الموسيقى الأندلسية.



(الصورة رقم 25)

الشيخة طيطمة

4-صور لبعض أعلام الموسيقى الأندلسية.



(صورة رقم 26)

نوري كوفي

4-صور لبعض أعلام الموسيقى الأندلسية.



الشيخ بوظلفة

(صورة رقم 27)



الشيخ بن صاري عبد السلام

(صورة رقم 28)



السي غوتي بوعلي

(صورة رقم 29)



عمر بخشي

(صورة رقم 30)

قائمة المصادر و المراجع

أولا : المصادر:

- البكري أبو عبيد .

1-"المغرب في ذكر بلاد افريقية و المغرب"، مطبعة دوسلان 1965م.

- ابن بسام.

2-"الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، القسم الرابع.

- توفيق المدني.

3-كتاب "تاريخ الجزائر العام"ط الجزائر 1960م.

- جلول يلس و الحفناوي أمقران.

4-"الموشحات و الأزجال"- الجزء الأول- الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1975م.

- د. محمد زكرياء عناني.

5- كتاب "الموشحات الأندلسية" -الكويت-جوان 1980.

- ابن سناء الملك.

6- "دار الطراز في عمل التوشيح"، تحقيق جودت الركابي، دمشق 1949م.

- أبو علي الغوثي بن محمد.

7- كتاب"كشف القناع عن آلات السماع" ، دار موفم للنشر،الجزائر1995م.

- أبو الفرج الاصبهاني .

8- كتاب "الأغاني"، مجلد 7 - دار الثقافة- بيروت.

- المقري .

9-"أزهار الرياض"- أجزاء3- بتحقيق السقا و الأبياري و شبلي،القاهرة 1939-1942م .

- يحي بن خلدون .

10- "بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد" ، المجلد الأول، تحقيق عبد الحميد حاجيات، الجزائر 1980م.

ثانيا: المراجع:

- إبراهيم أنيس .

11- "الأصوات اللغوية" ط4 - الفصل الخامس- مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة 1971م.

- أحمد سفطى .

12-" دراسات في الموسيقى الجزائرية "،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988م.

- إدريس الشرادي .

13- "اللحن و الإيقاع في قواعد الموسيقى و التطبيق" - الطبعة الثانية- 1968م.

14-"اللحن و الإيقاع في قواعد الموسيقى و التطبيق" - الطبعة الثالثة- 1974م.

- جورج فرح.

15-"مبادئ العلوم الموسيقية" ، دار مكتبة الحياة ، الطبعة الثالثة 1948م.

- الحاج محمد بن رمضان شاوش.

16-" باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان " ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، مارس 1995م.

- سليم الحلو.

17-"الموسيقى الشرقية"، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان الطبعة الثانية.

- صالح المهدي.

18- "الموسيقى العربية" تاريخها و أدبها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1986م.

19- "كتاب الموسيقى العربية " مقامات و دراسات، دار الغرب الإسلامي - الطبعة الأولى- بيروت لبنان 1993م.

- عبد الحميد مشعل .

20-" موسيقى الغناء العربي" ، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر 1995م.

- عبد الرحمن بن خلدون.

21- "ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر و من عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر"، نسخة محققة لونان، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع بيروت لبنان 2004م.

- عبد العزيز بن عبد الجليل.

22- كتاب "الموسيقى الأندلسية المغربية"، الكويت.سبتمبر1988م.

- عبد العزيز الفيلالي .

23- "تلمسان في العهد الزياني" -الجزء الأول- دار موفم للنشر و التوزيع الجزائر 2003م.

- شاكر الكتبي.

24- كتاب "فوات الوفيات"،ط .محي الدين 1951م -ج1- بيروت.

- كامل الكيلاني .

25- كتاب "نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي"،ط القاهرة 1924.

-الكريم- د.مصطفى عوض- .

26- كتاب "فن التوشيح" ،بيروت 1959م .

- محمد كامل الخلعي.

27-"كتاب الموسيقى الشرقية"، مكتبة الدار العربية للكتاب – القاهرة-
أوراق شرقية ، بيروت 1993م.

- محمود أحمد الحنفي .

28-"علم الآلات الموسيقية" ، الهيئة العامة للتأليف و النشر 1971م.

- هنري جورج فارمر.

29- "تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر" ترجمة و تعليق جرجيس فتح الله – المحامي ، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، لبنان.

ثانيا:المراجع باللغة الفرنسية:

-Benali Hassar.

30-Tlemcen cite des grands maîtres ; édition dalimen.

-François, René Tranchfort.

31- « Les instruments de musiques dans le monde », Édition du seuil 1980

-Hadri Boughrara.

32- « voyage sentimental en musique arabo- andalouse », édition paris méditerranée, 2002

-Mahmoud guettât.

33-la musique classique du Maghreb- Sindibad , paris.1980.

-Mokhtar Hadj Slimane.

34-« la musique andalouse à Tlemcen », 2001.

ثالثا:الرسائل الجامعية:

- جعلوك عبد الرزاق .

35-"العروض الموسيقي والإيقاع في نظم الملحون عند بن مسايب ".
مخطوط رسالة ماجستير، معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان 1994-1995م.

-كمال غفور .

36-"النوبة في الموسيقى الجزائرية "-دراسة تحليلية مقارنة-رسالة لنيل شهادة ماجستير جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان 2004م.

ثالثا: دواوين:

37-ديوان أبي مدين بن سهلة. جمع وتحقيق وضبط وتعليق للدكتور شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003م.

- يونس الشاملي .

38- رصد الديل (الجزء الثاني ، تقديم الأستاذ محمد العربي التمسماتي و مدون النوبات المغربية من كتاب "النوبات الأندلسية المغربية")، يناير1979.

رابعا: مواقع أنترنت و محاضرات:

39- http://www.minculture .gov.ma/arabe/ar festgharnati.html
40- http://musique arabe.ove
41-http://www.vitaminedz.com/annuaire-309-13-0-tlemcen-

.musique___genres-4.html

42- محاضرة في القسم الأوّل من شعبة الموسيقى رقم (1) بتاريخ 1983/11/19 من قبل المتربصة الآنسة بوعياد فوزية ، إشراف الأستاذ جعلوك عبد الرزاق.

خامسا: حوارات

43- مقابلة شخصية مع الفنان نوري كوفي 2008/10/11.


الفهارس

فهرس الملحق

1- صور تاريخية لجلسات أندلسية.

1- صورة رقم 01 بنية المقـــــــــــــــــام....... 179

2- صورة رقم 02 سهرة أندلسيـــــــــــــــــة........ 179

3- صورة رقم 03 قيان يتقـــــــــن العزف............ 180

2- صور أثرية و طبيعية لمدينة تلمسان.

4- صورة رقم 04 باب إسلامي لمسجد سيدي بومدين..........181

5- صورة رقم 05 آثار المنصورة.....................181

6- صورة رقم 06 باب سيدي بوجمعة......................181

7- صورة رقم 07 أحد جدران المنصورة....................181

8- صورة رقم 08 باب الخميس..............................182

9- صورة رقم 09 باب مسجد سيد الحلوي.....................182

10- صورة رقم 10 باب مسجد سيدي يدون.......................182

11- صورة رقم 11 مسجد سيدي لحسن........................182

12- صورة رقم 12 مسجد سيد ي يدون.......................183

13- صورة رقم 13 منارة المنصورة..........................183

14- صورة رقم 14 منظر داخلي لمسجد سيد الحلوي...........183

15-صورة رقم 15 الصهريج الكبير-grand bassin-.........183

3- صور لبعض الآلات الموسيقية .

16 -صورة رقم 16 العـــــــــود............................. 184

17- صورة رقم 17 الكمـــــــــان أو الفيولين................185

18- صورة رقم 18 آلة القـــــانون...........................186

19- صورة رقم 19 النــــــــاي..............................187

20-- صورة رقم 20 الرق...................................188

4- صور لبعض أعلام الموسيقى الأندلسية بتلمسان.

21-صورة رقم 21 الشيخ العربي بن صاري.................. 189

22-صورة رقم 22 عبد الكـــــــريم دالي.................. 190

23-صورة رقم 23 محمد بــــــــــوعلي.................. 191

24-صورة رقم 24 الحاج مصطفى بريكسي.................. 192

25-صورة رقم 25 الشيخة طيطمـــــــــة.................. 193

26- صورة رقم 26 نـــــوري كــــوفي.................. 194

27- صورة رقم 27 الشيخ بوظلفة.................. 195

28- صورة رقم 28 الشيخ بن صاري عبد السلام.................. 195

29- صورة رقم 29 السي غوتي بوعلي.................. 195

30- صورة رقم 30 عمر بخشي.................. 195

فهرس الأماكن :

أوربا:ص30،ص58،ص67،ص74،ص77،ص78،ص79،ص103.

الأندلس:ص29ص31،ص45،ص46،ص47،ص49،ص52،ص53،ص55،ص57،ص58،ص59،ص60،ص61،ص62،ص63،ص65، ص67،ص74،ص75،ص77،ص78،ص79،ص80،ص179.

الجزائر:ص69ص80،ص81،ص82،ص83،ص84،ص85،ص86،ص103،ص105،ص106،ص109،ص110،ص111.

تونس:ص69ص81،ص82،ص83،ص84،ص85،ص96.

المغرب:ص69ص79،ص81،ص82،ص83،ص84،ص85،ص89،ص90،ص96،ص105.

إسبانيا:ص46،ص50،ص62،ص77،ص82،ص91.

المغرب العربي: ص31ص71،ص74،ص76،ص82.

بغداد:ص40ص44.

فهرس الأعلام:

زرياب: ص43ص44،ص47،ص50،ص53،ص54.

إسحاق الموصلي: ص30ص41،ص44،ص54.

الشيخ العربي بن صاري :
ص93ص95،ص96،ص97،ص99،ص100،ص101،ص107،ص110،ص111،ص120،ص193.

الشيخ رضوان: ص91ص99،ص100،ص101،ص102،ص107،ص115.

عبد الكريم دالي: ص91ص102،ص103،ص104،ص105،ص109،ص194.

الشيخة طيطمة: ص104ص110،ص111،ص112،ص197.

نوري كوفي: ص112ص113،ص198.

مصطفى بريكسي: ص108ص109،ص110،ص196.

محمد بوعلي: ص105ص106،ص107،ص108،ص195.

فهرس الآلات الموسيقية :

الصنج: ص13ص35،ص38.

الكنّارة: ص12ص13.

الطبل:ص11،ص13،ص14،ص79. — الدف : ص36.

المزمار: ص36. — الناي: ص10ص13،ص41،ص71،ص189.

البيانو: ص18ص59،ص65،ص70،ص106،ص111،ص192.

الكمان (الفيولين): ص19، ص59، ص60، ص68، ص69، ص96، ص107، ص187.

العود: ص15، ص36، ص38، ص41، ص59، ص60، ص67، ص68، ص69، ص70، ص100، ص101، ص104، ص107، ص112، ص186.

الرق: ص190.

الدربوكة: ص57، ص59، ص60، ص66، ص104.   الطرّ: ص57، ص59، ص60، ص66، ص104.

الكويترة: ص69، ص96، ص108، ص109، ص111.

القانون: ص70، ص71، ص96، ص188.

الرباب: ص59، ص60، ص66، ص68، ص69، ص96، ص107، ص112، ص191.

فهرس المصطلحات الموسيقية:

النغمة: ص10، ص15، ص16، ص18، ص19، ص20، ص21، ص25، ص30، ص31، ص42، ص51، ص55، ص65، ص119، ص167.

الإيقاع: ص15، ص16، ص20، ص21، ص22، ص30، ص31، ص37، ص38، ص49، 51، ص53، ص54، ص56، ص57، ص58، ص59، ص60، ص66، ص85، ص86، ص87، ص100، ص103، ص105، ص115، ص116، ص117، ص119، ص120، ص167، ص168.

المقام: ص48، ص55، ص56، ص59، ص83، ص117، ص179.

الميزان: ص54، ص56، ص57، ص84، ص85، ص87، ص105.

الألحان: ص09، ص16، ص19، ص20، ص31، ص34، ص36، ص38، ص39، ص40، ص41، ص48، ص49، ص51، ص54، ص55، ص57، ص58، ص59، ص83، ص84، ص86، ص113، ص116.

المفتاح: ص16، ص65، ص66، ص68.

الغناء: ص10، ص22، ص31، ص34، ص35، ص36، ص39، ص40، ص41، ص42، ص46، ص48، ص49، ص50، ص51، ص52، ص54، ص61، ص65، ص79، ص83، ص87، ص99، ص100، ص102، ص103، ص111، ص112، ص115، ص116، ص117، ص118، ص119، ص167، ص168.

النوبة: ص48، ص49، ص51، ص52، ص53، ص54، ص55، ص56، ص79، ص82، ص84، ص86، ص87، ص107، ص109، ص113، ص115، ص117، ص118، ص119، ص120، ص121، ص122، ص126، ص129، ص132، ص135، ص138، ص141، ص144، ص147، ص150، ص154.

الانقلابات: ص166، ص167، ص168، ص169، ص170، ص171، ص173، ص174.

البطايحي: ص55، ص84، ص87، ص115، ص116، ص117، ص120، ص121، ص122، ص126، ص129، ص132، ص135، ص139، ص141، ص144، ص148، ص151، ص154، ص157، ص160، ص162، ص164.

الدرج: ص55، ص84، ص87، ص115، ص117، ص121، ص122، ص126، ص129، ص133، ص135، ص139، ص141، ص144، ص148، ص151، ص154، ص157، ص160، ص163، ص165، ص168.

المصدر: ص55، ص87، ص115، ص116، ص120، ص121، ص122، ص126، ص129، ص132، ص135، ص138، ص141، ص144، ص147، ص154، ص156، ص160، ص162، ص164.
الانصراف: ص55، ص58، ص85، ص87، ص115، ص118، ص119، ص121، ص123، ص127، ص130، ص133، ص136، ص137، ص139، ص140، ص142، ص145، ص148، ص149، ص151، ص152، ص155، ص157، ص158، ص160، ص161، ص163، ص165، ص168.
الخلاص (مخلص): ص55، ص87، ص115، ص119، ص121، ص122، ص124، ص125، ص128، ص131، ص134، ص137، ص140، ص143، ص146، ص149، ص150، ص152، ص153، ص155، ص156، ص158، ص159، ص162، ص164، ص166، ص171، ص172، ص175.
التوشية: ص55، ص86، ص114، ص115، ص116، ص117، ص118، ص119، ص120، ص121، ص168.
المتشالية: ص85، ص86، ص113، ص114، ص115، ص121.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
*المقدمة.	
*المدخل..	8
-أولا: معنى كلمة موسيقى..	9
-ثانيا : مصدر الموسيقـــى....................................	10
-ثالثا: أهم الحضارات التي ظهرت بها الموسيقى......................	12
1- موسيقى المصريين...	12
2- موسيقى الأشوريين..	13
3- موسيقى الفرس..	14
رابعا:خصائص الموسيقى و قواعدها.................................	15
1-تعريف الإيقاع و ضوابطه.......................................	20
2-قواعد الموسيقى..	23
أ-العلامات الموسيقية..	23
ب-أشكال العلامات الموسيقية......................................	24
ج-المدرج الموسيقي..	24
د-المفتاح..	25
هــ-السلم الطبيعي و أبعاده	26
و-الموازين و الأزمنة..	26
ز-مخارج أصوات الحروف الأبجدية العربية...........................	27
*الفصل الأول: مراحل ظهور الموسيقى الأندلسية..	29
-تمهيد...	30
-المبحث الأول: *تاريخ الموسيقى العربية*.........	32

-أولا :الموسيقى العربية قبل ظهور الإسلام(الجاهلية)........................	33
-ثانيا :الموسيقى العربية بعد ظهور الإسلام....................................	38
-المبحث الثاني: *تاريخ الموسيقى الأندلسية*...........	45
-أولا :أصول الموسيقى الأندلسية..	46
-ثانيا :النوبة الأندلسية..	51
-ثالثا :الإيقاع و الآلات الموسيقية الأندلسية.......................................	56
1-دور الإيقاع في الموسيقى الأندلسية..	57
2-الآلات الموسيقية في جوق الموسيقى الأندلسية......................................	58
3-وضعية الآلات الموسيقية في جوق الموسيقى الأندلسية.................	59
-رابعا :ظهور الموشحات بالأندلس...	60
1-تعريف الموشح الأندلسي..	60
2-تركيب الموشحـــــــة..	63
-خامسا: التعريف ببعض الآلات الموسيقية...	65
1-البيانو..	65
2-الطار أو الطـــر..	66
3-الدربوكـــــــة..	66
4-الرباب...	67
5-العود..	67
6-الكمان..	68
7-الكويترة..	69
8-المندوليـــن..	70
9-القانـــــون..	70
10-الآلات النفخية(الناي)..	71
**الفصل الثاني: مراحل ظهور الموسيقى الأندلسية بتلمسان...	73
-تمهيد..	74

-المبحث الأول:*انتقال الموسيقى الأندلسية إلى أقطار المغرب العربي*..	76
-أولا:لمحة عن الحضارة الأندلسية قبيل سقوطها و هجرة أهاليها إلى بلاد المغرب..	77
-ثانيا:استقرار الموسيقى الأندلسية ببلاد المغرب و أهم مدارسها............	80
أ-النوبة المغربية..	84
ب-النوبة التونسية..	85
ج-النوبة الجزائرية..	86
-المبحث الثاني: *أعلام الموسيقى الأندلسية بتلمسان و نوباتها*	88
-أولا: نبذة عن تاريخ تلمسان..	89
-ثانيا:أعلام الموسيقى الأندلسية بتلمسان..	91
1-الشيخ العربي بن صاري..	95
2-الشيخ رضوان..	99
3-عبد الكريم دالي..	102
4-محمد بوعلي..	105
5-الحاج مصطفى بريكسي..	108
6-الشيخة طيطمة..	111
7-نوري كوفي..	112
-ثالثا:النوبة التلمسانية..	113
1-نموذج وصفي للنوبة بالمدرسة التلمسانية	113
2-المقام الأدبي و الشعري للنوبة التلمسانية........................	120
1-نوبة السيكة..	122
2-نوبة الحسين..	126
3-نوبة الماية	129
4-نوبة المجنبة..	132
5-نوبة المزموم..	135




Résumé:

La musique est parmi l'un des arts les plus influant dans la vie social des êtres humains à travers l'histoire, de sorte qu'elle reflète les sentiments les émotions de joie ou de tristesse dans certains moments et lieux, de même une chronologie de grands événements de personnages historiques.

J'ai abordé dans cette étude la définition historique de la musique depuis sa création. Art de haute gamme, et une connaissance indépendante qui as ses propres distincts et ses composants techniques. Et J'ai essayé de mètre on évidence les étapes qui l'on évolué à travers différentes civilisations, notamment dans son âge d'or, chez les arabes, la période abbasside et andalou, précisément qui étais le domaine de mes études, et son déplacement à la ville de TLEMCEN, en Algérie par les immigrants andalous, qui l'on adoptés dans un espace riche de mélange arabo-bérbére et ibérique pour leur noubas, les grand figures musicaux célèbres et ses instruments musicaux fameux.

Mots-clés:nouba, instruments musicaux, Tlemcen, makamat, Andalousie,.....

Abstract:

Music arts is the most influential in the social life of human, so that they reflect the feelings or sadness in certain times and places, as is the chronology of the events of historical figures.

Addressed in this study to the definition on music since its inception, human upscale art and science has its own distinct and its components technology. And tried to highlight the most important stages that have evolved through the various civilisation, especially in its golden age when the Arabs during the Abbasid and Andalusian, wish was precisely the area of my study and moving to the city of Tlemcen, Algeria by immigrants from Andalusia. Blending Arabic and Berber. and embraced by the Iberian the city through bouts and their noubas , and the most musical instruments .

Keywords: Nouba , musical instruments, Tlemcen, makamat, Andalusia,....

ملخص :

الموسيقى من أكثر الفنون تأثيرا في الحياة الاجتماعية للبشر عبر التاريخ، بحيث أنها تعبر عن الأحاسيس كالسعادة أو الحزن في أزمنة و أمكنة معينة ، كما تعدّ كرونولوجية لأحداث تاريخية بارزة.

تطرقت في هذه الدراسة إلى التعريف بتاريخ الموسيقى منذ نشأتها كفن إنساني راق وعلم قائم بذاته له خصائصه و مقوماته التقنية. و حاولت إبراز أهم المراحل التي تطورت فيها عبر مختلف الحضارات ، خصوصا في عصرها الذهبي عند العرب خلال العصر العباسي و الأندلسي بالتحديد الذي كان مجال دراستي و انتقالها إلى مدينة تلمسان بالجزائر عن طريق إقبال المهاجرين من الأندلس و التمازج العربي و البربري و الأيبيري الذي احتضنته هذه المدينة من خلال نوباتها و أعلامها البارزين و أهم آلاتها.

الكلمات المفتاحية: النوبة، الآلات الموسيقية ، تلمسان ، المقامات ، الأندلسية،.....




Résumé:

La musique est parmi l'un des arts les plus influant dans la vie social des êtres humains à travers l'histoire, de sorte qu'elle reflète les sentiments les émotions de joie ou de tristesse dans certains moments et lieux, de même une chronologie de grands événements de personnages historiques.

J'ai abordé dans cette étude la définition historique de la musique depuis sa création. Art de haute gamme, et une connaissance indépendante qui as ses propres distincts et ses composants techniques. Et J'ai essayé de mètre on évidence les étapes qui l'on évolué à travers différentes civilisations, notamment dans son âge d'or, chez les arabes, la période abbasside et andalou, précisément qui étais le domaine de mes études, et son déplacement à la ville de TLEMCEN, en Algérie par les immigrants andalous, qui l'on adoptés dans un espace riche de mélange arabo-bérbére et ibérique pour leur noubas, les grand figures musicaux célèbres et ses instruments musicaux fameux.

Mots-clés:nouba, instruments musicaux, Tlemcen, makamat, Andalousie,......

Abstract:

Music arts is the most influential in the social life of human, so that they reflect the feelings or sadness in certain times and places, as is the chronology of the events of historical figures.

Addressed in this study to the definition on music since its inception, human upscale art and science has its own distinct and its components technology. And tried to highlight the most important stages that have evolved through the various civilisation, especially in its golden age when the Arabs during the Abbasid and Andalusian, wish was precisely the area of my study and moving to the city of Tlemcen, Algeria by immigrants from Andalusia. Blending Arabic and Berber. and embraced by the Iberian the city through bouts and their noubas , and the most musical instruments .

Keywords: Nouba , musical instruments, Tlemcen, makamat, Andalusia,....

ملخص :

الموسيقى من أكثر الفنون تأثيرا في الحياة الاجتماعية للبشر عبر التاريخ، بحيث أنها تعبر عن الأحاسيس كالسعادة أو الحزن في أزمنة و أمكنة معينة ، كما تعدّ كرونولوجية لأحداث تاريخية بارزة.

تطرقت في هذه الدراسة إلى التعريف بتاريخ الموسيقى منذ نشأتها كفن إنساني راق وعلم قائم بذاته له خصائصه و مقوماته التقنية. و حاولت إبراز أهم المراحل التي تطورت فيها عبر مختلف الحضارات ، خصوصا في عصرها الذهبي عند العرب خلال العصر العباسي و الأندلسي بالتحديد الذي كان مجال دراستي و انتقالها إلى مدينة تلمسان بالجزائر عن طريق إقبال المهاجرين من الأندلس و التمازج العربي و البربري و الأيبيري الذي احتضنته هذه المدينة من خلال نوباتها و أعلامها البارزين و أهم آلاتها.

الكلمات المفتاحية: النوبة، الآلات الموسيقية ، تلمسان ، المقامات ، الأندلسية،.....